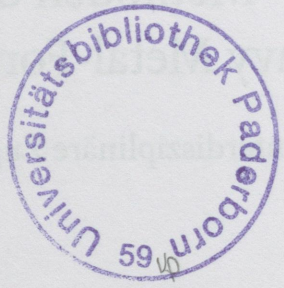
Methoden der Heavy Metal-Forschung

Florian Heesch,
Anna-Katharina Höpflinger
(Hrsg.)

Methoden der Heavy Metal-Forschung

Interdisziplinäre Zugänge

Waxmann 2014
Münster • New York



11
Kii
9058

1712390

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Print-ISBN 978-3-8309-3064-8
E-Book-ISBN 978-3-8309-8064-3

© Waxmann Verlag GmbH, Münster 2014
Steinfurter Straße 555, 48159 Münster

www.waxmann.com
info@waxmann.com

Umschlaggestaltung: Inna Ponomareva, Münster
Titelbild: © Eisa.ch
Satz: Sven Solterbeck, Münster
Druck: SDK Systemdruck Köln GmbH & Co. KG

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier,
säurefrei gemäß ISO 9706

Printed in Germany

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, verboten.
Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Dank

Im April 2012 trafen sich Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler verschiedener Disziplinen in Zürich, um über »Methoden der Metalforschung« zu diskutieren. Es war das zweite Arbeitsgespräch der Reihe »Hard Wired«, die damit überhaupt zur Reihe wurde und 2013 unter der Leitung von Sarah Chaker in Wien sowie 2014, organisiert von Michael Bachmann und Thorsten Hindrichs, in Mainz ihre Fortsetzung fand. Auf der Grundlage der an der Tagung in Zürich präsentierten Beiträge entstand das vorliegende Buch.

Damit dieser Sammelband in der vorliegenden Form realisierbar wurde, war die tatkräftige Unterstützung unterschiedlicher Personen und Institutionen nötig:

Zunächst möchten wir allen Autoren und Autorinnen für ihre Mitwirkung an diesem Band ganz herzlich danken. Danken möchten wir auch dem Fotografen von Eisa.ch, der uns seine Bilder kostenlos zur Verfügung gestellt hat.

Ein besonderer Dank geht an Dolores Zoé Bertschinger und Annette Kottmeier, die die Beiträge äußerst gewissenhaft und »mit Adleraugen« lektoriert und vereinheitlicht haben, sowie an Daria Pezzoli-Olgiati, Marie-Therese Mäder und Natalie Fritz, die uns mit Rat und Tat zur Seite standen.

Danken möchten wir auch dem Waxmann Verlag, vor allem Patrick J. Schmitz und Alexandra Gebbe, für die angenehme Zusammenarbeit.

Florian Heesch und Anna-Katharina Höpflinger
August 2014

Inhalt

Methoden der Heavy Metal-Forschung. Einleitung 9
Florian Heesch, Anna-Katharina Höpflinger

Teil I:
Philosophische und hermeneutische Methodenreflexion

Adorning Heavy Metal
Kritische Theorie als Verstärker der Metal-Forschung 33
Jörg Scheller

Mythosmaschine Metal: Viel Lärm um nichts? Zur Bedeutung des Erzählens
im Metal-Szenen-Diskurs aus der Sicht der Narratologie 47
Dominik Irtenkauf

»Wimps and Posers Leave the Hall«. Methodische Distanz und Nähe
am Beispiel textlinguistischer Heavy Metal-Forschung 61
Arlette Huguenin Dumittan

Teil II:
Sozialwissenschaftliche Ansätze

Sozialwissenschaftliche Perspektive als methodische Herangehensweise
Ein qualitativ-inhaltsanalytischer Zugang zum Gegenstand Heavy Metal 73
André Epp

Heavy Metal als musikalische Lebenswelt von Jugendlichen
Konsequenzen für die Soziale Arbeit 85
Jakob Ehmke

Teil III:
Musikwissenschaftliche Herangehensweisen

Der lettische Pagan Metal
Eine ethnomusikologische Quellenkritik und Diskursanalyse 101
Britta Sweers

»Gott, da draußen sind eine Viertelmillion Menschen – versau es nicht!«
Ein Versuch, den typischen Iron Maiden-Klang aus musikanalytischer Sicht zu beschreiben 117
Charris Efthimiou

Teil IV:
Medien- und kulturwissenschaftliche Zugänge

»Was muss man tun, damit es metallen ist?«
Die Medienwissenschaften und die Erweiterung der Metal Studies 135
Rolf Nohr, Herbert Schwaab

Geschlechterbilder im sozialen Feld Metal
Reflexionen zu Methoden und Theorien der Videoclipforschung 153
Susanne Sackl-Sharif

»Alles im schwarzen Bereich«
Ein kulturwissenschaftlicher Zugang zu Kleidung im Heavy Metal 173
Anna-Katharina Höpflinger

Nachwort

Metal und Metal Studies. Zugänge zu einem neuen Forschungsfeld. Nachwort .. 189
Pierre Hecker

Autorinnen und Autoren 195

Methoden der Heavy Metal-Forschung

Einleitung

Florian Heesch, Anna-Katharina Höpflinger

Die Heavy Metal-Forschung wächst seit wenigen Jahren in einem für akademische Verhältnisse rasanten Tempo. Nachdem lange Zeit nicht einmal eine Handvoll monographischer Einzelstudien zum Thema Heavy Metal existierte,[1] häufen sich inzwischen einschlägige Tagungen und Publikationen, stets unter Beteiligung diverser wissenschaftlicher Fächer und mit zunehmender internationaler Ausweitung.[2] Die Flut an Veröffentlichungen lässt sich momentan kaum mehr überblicken und stellt das Feld vor die Herausforderung einer systematischen, international zugänglichen Katalogisierung. Mit der 2011 gegründeten International Society for Metal Music Studies (ISMMS) und der eigenen Fachzeitschrift *Metal Music Studies*[3] befindet sich das Forschungsfeld Heavy Metal auf dem Weg zur Etablierung und Verstetigung. Als Konsequenz daraus widmete die französische Fachzeitschrift für populäre Musik *Volume!* kürzlich ein umfangreiches Dossier der kritischen Bestandsaufnahme der »Metal Studies« (Guibert/Sklower 2012). Heavy Metal ist in vielen Ländern ein lebendiger Teilbereich populärer Kultur; ähnlich lebhaft agiert die aktuelle Metal-Forschung. Diese disziplinübergreifende Entwicklung mitzuverfolgen, das Entstehen neuer Forschungsprojekte und Publikationen sowie die steigende Anzahl akademischer Seminar- und Abschlussarbei-

1 Wegweisend vor allem Weinstein 1991/2000, Walser 1993 und Kahn-Harris 2007, im deutschsprachigen Raum auch Roccor 1998.

2 Die erste internationale Heavy Metal-Tagung, die 2008 unter dem Titel Heavy Fundamentalisms von Niall W. R. Scott in Salzburg organisiert wurde, erwies sich als Impulsgeber: Es folgten Fortsetzungskonferenzen in Salzburg und Prag (2009, 2010, 2012), die Black Metal Symposia in Brooklyn (2009), London (2011) und Dublin (2011), in Deutschland der internationale Kongress Heavy Metal and Gender in Köln (2009) und die Tagung Metal Matters in Braunschweig (2010), weiterhin die Home of Metal-Konferenzen in Birmingham (2011, 2012) sowie Heavy Metal and Popular Culture in Bowling Green (2013). Einschlägige Sammelbände: Heavy Metal Music in Britain (Bayer 2009), Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt (Nohr/Schwaab 2011), Metal Rules the Globe. Heavy Metal Music Around the World (Wallach/Berger/Greene 2011), Reflections in the Metal Void (Scott 2012), Heavy Metal. Controversies and Countercultures (Hjelm/Kahn-Harris/LeVine 2013), Heavy Metal, Gender and Sexuality. Interdisciplinary Approaches (Heesch/Scott [Druck in Vorbereitung]).

3 Die erste Ausgabe ist für 2015 angekündigt; siehe die Website von Intellect Journals, http://www.intellectbooks.co.uk/journals../index/(letzter Zugriff 11.02.2014).

ten zu beobachten, ist ungeheuer spannend und anregend. Der Forschungsbedarf ist offenbar groß, der Gegenstand scheint sowohl für Expertinnen und Experten als auch für ein größeres Publikum interessant und überdies von gesellschaftlicher Relevanz zu sein, die Möglichkeiten zum interdisziplinären und internationalen Austausch sind immens.

Weitaus weniger klar ist die Frage, welcher Methoden sich Heavy Metal-Forschung bedienen kann und soll. In einem derart jungen und schnell wachsenden Forschungsfeld ist die Reflexion über methodische Grundlagen von größter Wichtigkeit. Darum geht es im vorliegenden Buch, das auf dem Arbeitsgespräch *Methoden der Metal-Forschung*, der zweiten Veranstaltung der *Hard Wired*-Reihe[4], 2012 in Zürich basiert. Unsere eigenen Erfahrungen und der Austausch mit vielen Mitforschenden haben uns gelehrt, dass wir eine spezielle, auf das Feld der Heavy Metal-Forschung zugeschnittene Methodendiskussion benötigen. Die verschiedenen Disziplinen, aus denen heraus zu Heavy Metal geforscht wird, stellen durchaus ein breites Methodenspektrum zur Verfügung. Es versteht sich indessen nicht von selbst, inwiefern sich die auf anderen Gebieten erprobten Methoden für eine Anwendung auf den Heavy Metal eignen. Darüber hinaus bringt die Begegnung diverser Disziplinen auf einem gemeinsamen Forschungsfeld die Herausforderung mit sich, sich mit einer relativ großen Zahl unterschiedlicher Methoden, aber auch mit verschiedenen Auffassungen und Verwendungsweisen von Methoden auseinanderzusetzen. Last but not least hat jede Methode Auswirkungen auf den Gegenstand. Was Heavy Metal überhaupt ist, darüber gehen die Vorstellungen unter den Forschenden – auch innerhalb der Disziplinen – häufig auseinander. (Dass die einen von »Heavy Metal«, die anderen kurz von »Metal« sprechen, ist eine der geringeren Differenzen.) Noch komplizierter sieht es aus, wenn man bedenkt, dass die Akteure und Akteurinnen des (Heavy) Metal ihre Musik bzw. ihre kulturelle Praxis wiederum auf eigene Weise definieren.

Heavy Metal erweist sich als komplexes, fluides und dichtes wissenschaftliches Untersuchungsfeld, das sich leicht der Kontrolle entzieht. Fragestellung, Theorien und Methoden sind Mittel, um dieser Dichte zu begegnen. Sie reduzieren jedoch nicht nur die Komplexität des Untersuchungsgegenstands, sondern sie formen ihn maßgeblich und regulieren ihn. Methoden sind also keine neutralen Werkzeuge, mit denen man ein vorgefundenes, stabiles Feld bearbeitet, sondern sie sind Matrizen, die ein Feld abgrenzen, abstrahieren und formen. Vor allem in einem interdisziplinären Feld wie den Heavy Metal Studies ist es besonders wichtig, die Wahl einer Methode im Blick auf ihre Möglichkeiten, Grenzen und Probleme sorgfältig zu reflektieren.

4 Das erste Hard Wired-Arbeitsgespräch wurde 2011 von Roman Bartosch, Marcus Erbe und Florian Heesch in Köln veranstaltet; Hard Wired III fand 2013 unter der Leitung von Sarah Chaker in Wien statt; Hard Wired IV wurde 2014 von Michael Bachmann und Thorsten Hindrichs in Mainz organisiert.

Mit dem vorliegenden Buch möchten wir die Breite möglicher Methoden für wissenschaftliche Untersuchungen von Heavy Metal aufgleisen und verschiedene Perspektiven auf Heavy Metal illustrieren und reflektieren. Dabei zeigt sich, dass es kein einheitliches Methodenverständnis gibt. Heavy Metal wird aus verschiedenen disziplinären Blickwinkeln untersucht, die sich mit jeweils spezifischen Methoden diesem Forschungsgegenstand nähern. Je nach Fach, Kontext und Sprachregion unterscheiden sich die Vorstellungen davon, was eine Methode ist. Ein Blick auf die Geschichte der bisherigen Heavy Metal-Forschung zeigt auch, dass die gewählten Methoden sich verändern (siehe dazu die Beiträge von Nohr/Schwaab und Irtenkauf im vorliegenden Buch). Methoden sind also nichts Statisches, sondern können als fluide im Sinne eines sich verändernden und sich an verschiedene Kontexte anpassenden Prozesses bezeichnet werden.

Der vorliegende Sammelband basiert auf der Grundannahme, dass es einen Gewinn darstellt, Heavy Metal aus interdisziplinären Perspektiven zu untersuchen. Die Methodendiskussion ist deshalb unter anderem mit der Frage nach einer disziplinübergreifenden Sprache verbunden: Wie kann die Offenheit interdisziplinärer Diskurse gewährleistet werden, wenn die Grundlagen, vor allem die theoretisch-methodischen, unterschiedlich und meist disziplinär geprägt sind? Was bedeutet es, in einem interdisziplinären Rahmen über Methoden zu sprechen?

Dabei sind wir auf eine methodische Herausforderung gestoßen, die sich scheinbar besonders stark in den Metal Studies ausprägt: Es zeigt sich, dass Heavy Metal-Forschende zu einem Großteil selbst Heavy Metal-Fans sind. Während in der Wissenschaft ansonsten vielfach eine »größtmögliche methodische Distanz« (Stolz 2001: 39) angestrebt wird, scheint hier oft eine Nähe zum Gegenstand zu bestehen, wodurch sich besondere methodische Chancen, aber auch Probleme ergeben.

Die folgenden Abschnitte dieser Einleitung orientieren sich an den soeben gestellten Fragen: Zunächst erfolgt eine Reflexion darüber, was eine Methode ist, danach wird ein Blick auf Chancen und Probleme interdisziplinären Arbeitens geworfen, und am Ende wird nach der Interrelation zwischen Nähe und Distanz und ihrer Spezifik in den Heavy Metal Studies gefragt.

Gedanken zur Skizzierung einer Methode

Studierende stellen immer wieder die Frage: Was ist eine Methode? Dabei hat sich das folgende Bild als nützliche Anregung zum Nachdenken erwiesen:

Ein Steinmetz erhält oder stellt sich selbst die Aufgabe, für eine Ausstellung einen Löwen zu gestalten (Fragestellung). Diesbezüglich informiert er sich zunächst über das Aussehen von Löwen, aber auch über ästhetische Vorstellungen der Kunden oder Adressaten und ihres Kontextes (möchten sie den Löwen naturalistisch oder favorisieren sie avantgardistisch gestaltete Tiere). Er erkundigt sich über mit

Löwen verbundene Semantiken – die sich beispielsweise maßgebend von solchen bezüglich Giraffen unterscheiden und Felder wie Stolz und Adel tangieren – sowie über damit verbundene normative Werte. Wenn er sich einen solchen (theoretischen) Rahmen angeeignet hat, nähert er sich einem ausgewählten Steinblock, der ihm für die Ausführung der Aufgabe geeignet erscheint (Quelle). Er wählt Werkzeuge aus, die sich für sein Vorhaben eignen (Methode). Ob der Bildhauer den Löwen aus einem Marmorblock mit Hammer und Meißel herausarbeitet oder ob er einen Löwen in einen Granitblock ritzt und diese Ritzung danach koloriert, ergibt eine jeweils andere Figur. Das Resultat der Arbeit sieht je nach gewählter Theorie und Methode anders aus. Dabei kann der Bildhauer gängigen handwerklichen Vorgaben folgen oder diese absichtlich oder unabsichtlich modifizieren.

Methode in diesem Sinn ist durchaus mit dem altgriechischen Wort μέθοδος (Nachgehen, Verfolgen, Nachforschen) verbunden; eine Methode ist ein Verfahren, um eine bestimmte, durch Theorie vorgeprägte Frage an spezifische Quellen nachvollziehbar zu klären.

Zunächst zeigen sich viele Studierende dankbar für das simplifizierende Bild, weil es ihnen ermöglicht, Theorie und Methode zu trennen und einzuordnen. Doch meistens kommen sie bald mit Fragen, zum Beispiel: Was würde geschehen, wenn unser Bildhauer sich nicht über Löwen informieren würde, sondern intuitiv arbeitet (oder anders formuliert: Wozu braucht er eigentlich Theorie und Methoden)? Diese Frage zielt auf das Wissenschaftsverständnis ab: Gibt es eine Wissenschaft ohne theoretischen und methodischen Rahmen? Wenn ja, wie könnte sie aussehen und wohin würde sie führen? Oder muss nicht eher, wie das Bild vom Steinmetz impliziert, davon ausgegangen werden, dass eine wissenschaftliche Arbeit immer auf einem theoretischen Rahmen und methodischen Überlegungen basiert? Eine weitere Frage, die immer wieder auftaucht, lautet: Wie kommt in diesen Kunstvorgang Innovation hinein? Entsteht diese nicht gerade durch ein Brechen der theoretisch-methodischen Vorgaben (vgl. Feyerabend 1986)? Häufig wird auch gefragt: Was geschieht, wenn unser Künstler gleichzeitig bildhauerisch und malerisch tätig ist, womit die Frage nach einer Methodenkombination, der Verbindung unterschiedlicher Methoden, gestellt ist. Hier zeigt sich, dass oft »ein Zusammenspiel unterschiedlicher Forschungspraktiken der beste Weg zu einem differenzierten Resultat sein« wird (Budde/Freist 2008: 159). Auch die Frage danach, welche Verbindungen zwischen Theorie und Methode bestehen, stellen Studierende immer wieder: Kann der Bildhauer eine Methode beliebig wählen oder gibt es präferierte Konnotationen zwischen Theorien und Methoden? Und was ist mit der Theorie der Methode; ist das dann die Methodologie? Zuletzt wird oft eine Kritik angebracht: Wenn man dieses Bild konsequent durchdenkt, werden Quellen von Theorien und Methoden geformt; ist das nicht zu konstruktivistisch? Wo bleibt die wissenschaftliche Objektivität?

Solche kritischen Fragen sind berechtigt; ihre Beantwortung hat allerdings weniger mit ›wahr‹ oder ›falsch‹ zu tun als vielmehr mit spezifischen Wissenschafts-

verständnissen. Denn der Bildhauer, oder in unserem Fall der Wissenschaftler und die Wissenschaftlerin, stehen nicht in einem leeren Raum, sondern sind geprägt von Traditionen, kollektiven und individuellen Vorstellungen, von normativen Vorgaben, von wirtschaftlichen Voraussetzungen und wissenschaftspolitischen Entscheidungen (Höpflinger/Pezzoli-Olgiati 2012). Fragt man nach Methoden, geht es deshalb auch um die Frage, welche normativen Vorstellungen von Wissenschaft hinter der Forschung stehen. Man kann die Frage nach einer adäquaten Skizzierung von Methode also nicht beantworten, sondern sich nur in Bezug auf sie positionieren; eine Definition von ›Methode‹ zielt eher auf eine Positionierung als auf ein Abbilden von Wahrheiten. Die Reflexion dieser Positionierung ist besonders in einem solch interdisziplinären Feld wie den Heavy Metal Studies wichtig, damit ein Austausch möglich wird.

Den einzelnen Autoren und Autorinnen des vorliegenden Bandes wurde es bewusst selbst überlassen, ihr jeweils spezifisches Verständnis von Methode und Wissenschaft zu vertreten. Dennoch haben wir als Herausgebende bereits durch unsere Auswahl der Beiträge einen Fokus auf bestimmte Methoden gelegt und uns somit auch bezüglich eines Wissenschaftsverständnisses positioniert. Dieses möchten wir anhand von vier Punkten kurz erläutern:

1. Der vorliegende Band basiert auf der Grundannahme, dass ein wissenschaftlicher Zugang immer einen theoretischen Rahmen und eine Art von Methode besitzt,[5] auch wenn beide nicht unbedingt herkömmlichen wissenschaftlichen ›Dogmen‹ und ›Standards‹ entsprechen müssen, sondern möglicherweise quer zu diesen liegen können. Es gehört zu den Grundlagen wissenschaftlichen Arbeitens die intersubjektive Nachvollziehbarkeit von Argumenten zu gewährleisten. Die Reflexion und Transparenz des gewählten theoretischen und methodischen Zugangs dienen dazu, diese Nachvollziehbarkeit zu sichern.
2. Wie oben dargestellt, gehen wir davon aus, dass theoretische und methodische Herangehensweisen die Resultate maßgeblich prägen und mitgestalten. Methoden stehen nicht in einem leeren Raum, denn zwischen Fragestellung, Theorie, Methode und Quellen sind vielfache Interdependenzen festzustellen. Themen bestimmen »über die Methoden, die Methoden entscheiden über die Ergebnisse« (Budde/Freist 2008: 159). Wie die Beiträge des vorliegenden Buches zeigen, scheinen sich gewisse Methoden oder Methodenkombinationen besser für die Beantwortung gewisser Fragestellungen zu eignen und lassen sich bei einigen Quellen leichter anwenden als bei anderen. Dennoch ergeben bisweilen gerade unerwartete Kombinationen die interessantesten Resultate (hierfür plädiert Feyerabend 1986), und auch eine nicht nach Lehrbuchregeln verlaufende Anwendung einer Methode kann aufschlussreiche Beobachtungen generieren. Insofern verfügt insbesondere ein interdisziplinärer Bereich nicht

5 Régis Debray formuliert dies prägnant im ersten Kapitel seiner Introduction à la médiologie (Debray 2000).

über *eine* richtige Methode, sondern je nach Fragestellung, theoretischem Rahmen, Sprachregion, Untersuchungskontext und Fachinteresse über verschiedene methodische Möglichkeiten.

3. Heavy Metal Studies besitzen keine eigenen Methoden, sondern rekurrieren auf Methoden aus verschiedenen Disziplinen. Deshalb stellt sich die Frage, in welchem Maß die ausgewählten Methoden an die Heavy Metal-Forschung angepasst werden müssen. Werden mit einer Methode verbundene normative und wissenschaftspolitische Voraussetzungen übernommen oder werden sie verändert, negiert oder ignoriert? Was bedeutet dies im konkreten Fall? Eine Methodenreflexion steht also nie für sich, sondern muss ausgeweitet werden auf Fragen nach der Kombination von Methoden und Forschungsfeldern und sodann je nach neu entstandenen Fragestellungen adaptiert werden.
4. Damit verbunden ist die Frage, wie unterschiedliche Methoden in einem interdisziplinären Diskurs vermittelt werden können, ohne bei der Methodendiskussion stehenzubleiben. Schließlich geht es darum, sich über Beobachtungen und Resultate auszutauschen. Wichtig sind daher die Annäherung an eine gemeinsame Sprache in einem interdisziplinären Umfeld sowie wissenschaftliche Offenheit und Neugier.

Interdisziplinarität als methodische Herausforderung

Heavy Metal-Forschung ist keine eigene Disziplin, sondern wird aus verschiedenen Disziplinen heraus betrieben, unter anderem aus der Kunstwissenschaft, Literaturwissenschaft, Medienwissenschaft, Musikwissenschaft, Philosophie, Religionswissenschaft, der Sozialen Arbeit und Soziologie – um nur diejenigen zu nennen, die im vorliegenden Band vertreten sind. Wissenschaftliche Disziplinen definieren sich zunächst oft über ihren Gegenstandsbereich, von dem sich in der Regel ihre Benennung ableitet (z. B. ›Musik-Wissenschaft‹), dann über bestimmte Methoden, mit denen sie ihre Gegenstände untersuchen. Wie die Beiträge des vorliegenden Bandes verdeutlichen, fällt Heavy Metal auf je verschiedene Weise in die Gegenstandsbereiche aller genannten Disziplinen. Umgekehrt vermag keine Disziplin von sich zu behaupten, sämtliche Forschungsfragen in Bezug auf Heavy Metal allein beantworten zu können. Auch dem mitherausgebenden Musikwissenschaftler liegt es fern, eine wie auch immer geartete Deutungshoheit seiner Disziplin im Heavy Metal-Feld zu propagieren. Aus musikwissenschaftlicher Sicht liegt es zwar nahe, Heavy Metal in musikbezogenen Zusammenhängen zu betrachten, etwa als Teilbereich der populären Musik bzw. der Rockmusik, aber es wäre verfehlt, daraus eine exklusiv musikzentrierte Gegenstandsdefinition abzuleiten. Der als Rock- und Popmusikexperte ausgewiesene Musikwissenschaftler Peter Wicke betont nachdrücklich die soziokulturelle Komplexität der Rockmusik, die er als »eine in den 1960er Jahren entstandene, musikbezogene kulturelle Praxis Jugend-

licher« definiert.[6] Abgesehen davon, dass die Bedeutung von Jugendlichkeit für die Rockmusikkultur mit deren eigenem Älterwerden geschrumpft ist, bietet Wickes Definition von Rockmusik als kultureller Praxis, die ausdrücklich den Heavy Metal einschließt, Anknüpfungspunkte für vielfältige Zugänge:

> Neben musikalischen Aktivitäten im engeren Sinn, die sowohl von professionellen und semiprofessionellen als auch von nichtprofessionellen Musikern [und Musikerinnen] zumeist im gleichen Alter wie ihr Publikum getragen werden, und der rezeptiven Auseinandersetzung mit Musik in verschiedenen Formen und Zusammenhängen – von der Klubveranstaltung bis zum Stadionkonzert, vom Tanzboden bis zur multimedialen Performance, vom Fanverhalten bis hin zum lektürebegleiteten kritischen Musikgebrauch – umfaßt das eine Vielzahl mehr oder weniger eng mit Musik in Zusammenhang stehende Betätigungen. Die Bildung von Fangruppen und -klubs gehört ebenso hierher wie besondere Freizeitrituale, etwa der Motorradkult im Umfeld der *Heavy Metal* genannten Spielart der Rockmusik [...] Eine große Rolle spielt ferner die aktive Aufrechterhaltung der unüberschaubar gewordenen Alternativmedien, die die Rockmusik umgeben (kleine Plattenlabels, Fanzines, E-Zines, Web-Seiten im Internet etc.). Einbezogen in dieses kulturelle Aktivitätsspektrum sind Kleidungsstile, Körperkulte (Haarstile, Piercing etc.) und Bewegungsformen im Tanzsaal [und durchaus auch bei Heavy Metal-Konzerten], charakteristische Rollenmuster von Männlichkeit/Weiblichkeit und das beziehungsvolle Spiel damit, sowie eine sich auch ideologisch mehr oder weniger deutlich artikulierende Protestattitüde. Zudem ist Rockmusik eingebettet in ein multimediales Umfeld, das mit Druckgrafik und Fotografie, Film und Video, Literatur und Presse den [nicht nur] jugendlichen Anhängern dieser Musik ebenfalls ein breites Betätigungsfeld bietet.[7]

Das Phänomen Heavy Metal setzt sich – mindestens ebenso wie Rockmusik im Allgemeinen – aus einem breiten Spektrum an Stilen, Praktiken, Medien, Positionen (nicht nur die von Wicke benannte »Protestattitüde«) und sozialen Formationen (Bands, lokale Szenen, internationale Netzwerke etc.) zusammen. Aus unserer Sicht handelt es sich daher nicht nur um eine Option, sondern um eine Notwendigkeit, Heavy Metal aus verschiedenen disziplinären Blickwinkeln zu erforschen, die sich über die entsprechenden Gegenstandsbereiche definieren. Idealerweise wäre zu erwarten, dass bei konsequent disziplinärer Arbeitsweise in Kombination mit ebenso konsequent interdisziplinärem Dialog wissenschaftlich

---

6 Wicke 1998: 350; ähnlich argumentiert Wicke bereits in seiner Rockmusik-Monographie (Wicke 1987); vgl. auch Wicke/Ziegenrücker/Ziegenrücker 2007.

7 Wicke 1998: 350–351, Einschübe in eckigen Klammern von Florian Heesch. Im selben Artikel geht Wicke so weit zu sagen, Rockmusik sei »weder eine musikalische Gattung noch ein Genre oder Stil« (351). Hier kommt es indes darauf an, wie man Genre definiert. Im Sinn der »genre rules«, die Franco Fabbri (1982) in einem wegweisenden Artikel entworfen hat, lässt sich Rockmusik bzw. Heavy Metal insofern als Genre fassen, als ein solches laut Fabbri nicht allein anhand formal-technischer, sondern auch anhand sozialer, ideologischer und ökonomischer Aspekte bestimmt wird.

fundierte Einblicke in und über die Heavy Metal-Kultur in ihrer ganzen Breite möglich werden. Die Beobachtung von den »unüberschaubar gewordenen Alternativmedien, die die Rockmusik umgeben« verstehen wir als Herausforderung, sich forschend mit jenen »Alternativmedien« auseinanderzusetzen, sie also nicht länger der vermeintlichen Unüberschaubarkeit preiszugeben. Weiterhin haben zukünftige Diskussionen zu klären, inwiefern eine wie auch immer geartete Teilung in einen (rock-)musikalischen Kern und diesen umgebende »Alternativmedien« Heavy Metal überhaupt gerecht wird.[8]

Heavy Metal-Forschung als ein eigenes Feld ist zwar relativ jung, aber nicht in jeder Hinsicht grundlegend neu. Wie wir gesehen haben, findet sich die Auffassung von Heavy Metal als einer komplexen multimedialen kulturellen Praxis im Ansatz bereits in Rockmusik-Studien wie unter anderem denen von Wicke, wobei hier die Schlussfolgerung ausbleibt, Rock interdisziplinär zu erforschen. Aber auch die Beteiligung verschiedener Disziplinen ist kein Novum, sondern ein Wesensmerkmal der gesamten Forschung zu Rock- und Popmusik. Dabei waren es weniger die Vertreter und Vertreterinnen der Musikwissenschaft als vielmehr solche anderer Disziplinen, die sich als erste eingehend mit populärer Musik auseinandersetzten. Als ebenso wegweisend wie symptomatisch kann in diesem Zusammenhang Simon Friths *Sociology of Rock* (1978) gelten, zumal Frith nicht nur für einen soziologischen Zugang steht, sondern als (früherer) Rock-Kritiker auch für den wichtigen Beitrag des Musikjournalismus. Wie zahlreiche Rock- und Pop-Forschende waren oder sind viele Metal-Forschende musikjournalistisch tätig, beziehen gerade daraus wichtige Kenntnisse über die Heavy Metal-Kultur und liefern häufig in journalistischen Medien Sachinformationen, Überblicksdarstellungen und Auseinandersetzungen mit Fragestellungen, noch bevor diese im akademischen Diskurs erfasst werden. Rock- und Heavy Metal-Forschung wäre ohne journalistische Arbeiten um viele wichtige Erkenntnisse ärmer. Insofern kann man sagen, dass die Multidisziplinarität dieses Forschungsfeldes nicht nur wissenschaftliche Disziplinen umfasst, wie auch die Beiträge von Dominik Irtenkauf und Arlette Huguenin Dumittan im vorliegenden Band deutlich machen. Die methodischen Herausforderungen, die sich hierbei ergeben können, haben mit dem Aspekt der Nähe zum Gegenstand zu tun, auf den wir im nächsten Abschnitt eingehen.

Der soziologische Zugang, wie ihn Frith und viele andere vertreten, dominierte lange Zeit die Forschung zu populärer Musik. (Insofern ist es symptomatisch, dass die erste monographische Studie zu Heavy Metal, Deena Weinsteins *Heavy Metal. The Music and its Culture* (1991/2000), aus der Soziologie stammt.) Demgegenüber setzte sich die Musikwissenschaft auffällig zögerlich mit den populären Anteilen ihres Gegenstandsbereichs auseinander. Das hat mit verschiedenen Fachtraditionen zu tun: Während aus sozialwissenschaftlicher Sicht die Erforschung der Be-

8 Darauf verweist auch Pierre Hecker in seinem Nachwort zum vorliegenden Band, wobei er sich auf Kahn-Harris' Thesen zu »Metal beyond Metal« bezieht.

züge zu populärer Kultur in gesellschaftlichen Gruppierungen auf der Hand lag, galt populäre Musik bei weiten Teilen der Musikwissenschaft lange Zeit bestenfalls als ein Gegenstand von marginalem Interesse. Innerhalb der traditionellen Dreiteilung der deutschsprachigen Musikwissenschaft befassten sich zunächst hauptsächlich Vertreterinnen und Vertreter der Systematischen Musikwissenschaft (hier insbesondere die Musiksoziologie) und der Musikethnologie mit populären Musiken. Während der Jazz schon relativ früh als ernstzunehmender Forschungsgegenstand etabliert wurde, führte die Forschung zu Rock- und Popmusik lange ein Nischendasein. Die mit Abstand größte Teildisziplin, die Historische Musikwissenschaft, konzentrierte sich bis vor wenigen Jahren vor allem auf Musiken aus dem Bereich bürgerlicher (Hoch-)Kultur bzw. älterer artifizieller Traditionen. Es würde an dieser Stelle zu weit führen, das durchaus komplexe Verhältnis der Musikwissenschaft zu populärer Musik differenziert zu beleuchten.[9] Anzumerken ist, dass sich das Fach auf der einen Seite vorschnell auf eine distanzierte Haltung zur Kulturindustrie im Sinn Theodor W. Adornos zurückzog, ohne dessen Anspruch aufzunehmen, die populäre Musik durchaus eingehend zu erforschen.[10] Insofern schlägt Jörg Scheller aus philosophischer Sicht eine Brücke, wenn er im vorliegenden Band ausgerechnet bei Adorno einen Impuls zur Heavy Metal-Forschung auffindet. Auf der anderen Seite hat sich die Historische Musikwissenschaft seit den 1990er Jahren zunehmend kulturwissenschaftlichen Ansätzen geöffnet und in der Auseinandersetzung mit Aspekten wie Identität (Gender, Ethnizität, soziale Schicht), Ökonomie, Politik und Alltagskultur althergebrachte Barrieren gegenüber populärer Kultur verworfen sowie allmählich eigene Beteiligungen an der Popmusikforschung erkennen lassen.

Bei allen Signalen zur Öffnung seitens der Musikwissenschaft muss konstatiert werden, dass der größte Forschungsanteil im Bereich der populären Musik nicht aus dieser Disziplin, sondern aus anderen Fächern kommt. Neben den im engeren Sinn soziologischen Studien spielte seit den 1970er Jahren das Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) in Birmingham eine zentrale Rolle. Von hier gingen insbesondere im Bereich der Subkulturforschung wichtige Impulse aus, wobei neben kultursoziologischen unter anderem semiotische Ansätze entwickelt wurden. Allerdings stießen der Heavy Metal und seine subkulturellen Teilfelder zunächst auf ein auffallend geringes Interesse im Bereich der (Sub-)Cultural Studies (vgl. Brown 2005). Einer der wichtigsten Anstöße aus dem Umfeld der Cultural Studies zielte auf die Anerkennung populärer und subkultureller Szenen und Praktiken als eigensinnige kulturelle Bereiche, die für ihre Akteure und Akteurinnen hohe identitätsstiftende und politische, gerade auch widerständige Bedeutung innehaben (vgl. Winter 2001).

---

9 Siehe hierzu die Beiträge in Rösing/Schneider/Pfleiderer 2002.

10 Im Sinn einer konstruktiven Kritik widmet Richard Middleton in seinem grundlegenden Buch Studying Popular Music (2002) ein komplettes Kapitel der Auseinandersetzung mit Adornos Theorie.

Im Hinblick auf die Cultural Studies, aber auch auf soziologische Zugänge zu populärer Kultur ist in jüngerer Zeit verstärkt Kritik laut geworden, dass hier die ästhetischen Aspekte häufig in den Hintergrund geraten (vgl. Hügel 2003, Kleiner 2013). Bei aller wichtigen Fokussierung auf die kulturellen Akteure, soziale Praktiken und Strukturen sowie gesellschaftliche und politische Aspekte komme demnach die Beschreibung und Interpretation der Artefakte zu kurz. In diesem Sinn wurden in der angloamerikanischen Musikforschung seit den 1990er Jahren verschiedene Ansätze zur Verbindung von soziologischen bzw. kulturwissenschaftlichen Zugängen mit musikwissenschaftlichen, insbesondere musikanalytischen entwickelt, etwa Richard Middletons *Studying Popular Music* (2002), Allan F. Moores *Rock: The Primary Text* (1993/2001) oder David Bracketts *Interpreting Popular Music* (1995/2000). Robert Walsers maßgebliche Heavy Metal-Studie *Running With the Devil* (1993), ihrerseits musikwissenschaftliche und kultursoziologische Ansätze vereinend, stammt aus diesem Kontext. Sie gilt deshalb nicht nur für die Heavy Metal-Forschung, sondern für die Popular Music Studies im Allgemeinen als wichtiger Anstoß. In durchaus verschiedenem Maß basieren die genannten Studien auf einer interdisziplinären Arbeitsweise, wobei sie sich zugleich eindeutig im musikwissenschaftlichen Fach verorten. Als eine jüngere wichtige Untersuchung aus dem deutschsprachigen Raum, in der hauptsächlich musikanalytisch vorgegangen wird, ist Dietmar Elfleins Buch *Schwermetallanalysen* (2010) zu nennen. In der seit wenigen Jahren stark expandierenden Heavy Metal-Forschung ist eine deutliche Tendenz zur Einbeziehung von musikanalytischen Ansätzen zu beobachten, im vorliegenden Buch vertreten durch den Beitrag von Charris Efthimiou. Dass die in der Popularmusikforschung eher zurückhaltende Musikwissenschaft im Konzert der interdisziplinären Metal Studies mit einer durchaus starken Stimme auftritt, darf sicherlich als eine positive Entwicklung gesehen werden. Problematisch wäre es jedoch, die Rolle der Musikwissenschaft auf diesem interdisziplinären Feld allein im Bereich der Musikanalyse, also in der Fokussierung auf die Interpretation klingender Artefakte, zu sehen. Auch wenn die Musikwissenschaft in besonderem Maß über Methoden und Theorien zur Musikanalyse verfügt, befasst sie sich in nicht geringeren Anteilen mit dem ganzen Komplex von Musik als Kultur. Das u. a. von Middleton mitentwickelte Konzept einer *Cultural Study of Music* (Clayton/Herbert/Middleton 2003) führt das breite Spektrum einer kulturwissenschaftlich orientierten Musikwissenschaft vor, wobei Musikanalyse lediglich einen Zugang neben kultursoziologischen, ethnographischen, historischen, semiotischen und anderen darstellt. Im vorliegenden Band stehen die Beiträge von André Epp, Susanne Sackl-Sharif und Britta Sweers für soziologische, medienanalytische bzw. kulturanthropologische Fragestellungen innerhalb der Musikwissenschaft. So wichtig musikanalytische Zugänge auch sind, sollte die musikwissenschaftliche Heavy Metal-Forschung sich nicht in Gänze aufgrund allzu eng verstandener Besinnung auf disziplinäre Spezialkompetenzen ins Gebiet der Musikanalyse zurückziehen,

noch sich von anderen dorthin drängen lassen, sondern an den aktuellen Stand einer im weitesten Sinn kulturwissenschaftlichen Musikforschung anknüpfen.

Die Einbeziehung der auditiven Ebene von Musik wird seit den 2000er Jahren auch von Seiten der noch jungen Sound Studies vorangebracht. Im Allgemeinen verstehen sich die Ansätze der Sound Studies allerdings nicht als auf Musik begrenzt, sondern sie betrachten im Prinzip sämtliche auditive Phänomene.[11] In diesem Feld sind – wie generell in der jüngeren Forschung zu populärer Kultur – die Medienwissenschaften stark vertreten. Dass die Kategorie Sound eher zögerlich von der Musikwissenschaft bearbeitet wurde, muss dieser offenbar als ein weiteres Versäumnis attestiert werden (vgl. Großman 2013). Vielleicht besteht aber gerade darin ein positiver Impuls für Musikwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler, weil sie sich schlechterdings nicht mehr auf die Betrachtung der ›reinen‹ Klangwelt zurückziehen können, da sie auch hier zum interdisziplinären Dialog und zur Öffnung für Musik als Kultur herausgefordert sind. Aber auch für die Medienwissenschaften gilt, dass sich ihr Beitrag zur Heavy Metal-Forschung bei Weitem nicht auf den Aspekt Sound begrenzt, wie in Rolf Nohrs und Herbert Schwaabs Beitrag zum vorliegenden Buch deutlich wird.

Am aktuellen ›Boom‹ der Heavy Metal-Forschung beteiligen sich faktisch zahlreiche Disziplinen, die jeweils ihren spezifischen Fokus mitbringen. Gemessen daran, dass die Geschichte des Heavy Metal als Genre bis ca. 1970 zurückreicht, tritt dessen Erforschung erst relativ spät in Erscheinung. Von der heutigen Situation aus gesehen hat das sicher den Vorteil, dass die lange Phase, in der sich verschiedene Disziplinen mehr oder weniger schnell bzw. zögerlich Phänomenen populärer Kultur näherten, im Bezug auf den Heavy Metal beinahe übersprungen wird. Exemplarisch zeigt sich das am Aspekt der Lyrics: Lange Zeit galten populäre Songtexte in den Literaturwissenschaften kaum als ein Gegenstand, der die nähere Auseinandersetzung lohnt (vgl. Eckstein 2010); seitdem die Metal-Forschung sich so rasch entwickelt, gehören literaturwissenschaftliche Untersuchungen allerdings mit großer Selbstverständlichkeit dazu (z. B. einige Beiträge in Bayer 2009 sowie Bartosch 2011).

Anhand der Komplexität des Gegenstandsbereichs Heavy Metal und durch die Beleuchtung einiger Eckpunkte der interdisziplinären Forschung zu populärer Musik dürfte deutlich geworden sein, dass Heavy Metal aus vielerlei Gründen in den Untersuchungsbereich verschiedener Disziplinen fällt. Das impliziert für sich genommen jedoch noch keinen Dialog: Vertreterinnen und Vertreter verschiedener Disziplinen können und sollten zwar gleichberechtigt auf diesem Feld forschen, aber daraus ergibt sich nicht automatisch, dass sie bereit sind, von den Erkenntnissen anderer Disziplinen zu lernen oder ihre eigenen Erkenntnisse in für andere Disziplinen verständlicher Weise zu vermittelten. Um darüber hinaus zu einem interdisziplinären Dialog zu gelangen, bedarf es des gegenseitigen Verstehens. Von dem vorliegenden Buch erhoffen wir uns, dass es dabei hilft, die

11 Siehe Sterne 2012, Volmar/Schröter 2013.

disziplinär verschiedenen methodischen Ansätze interdisziplinär verständlich zu machen. Das Ziel kann weniger sein, dass jede und jeder Forschende sich alle Methoden der Nachbardisziplinen selbst aneignet, sondern zunächst einmal deren Vorgehensweise versteht und sich damit eine Grundlage erwirbt, um auch die Resultate zu verstehen und zur eigenen Forschung in Beziehung zu setzen.

Interdisziplinarität beinhaltet aber auch Chancen und Herausforderungen jenseits der Methodenvielfalt. Auf diesen Aspekt soll zumindest in der Einleitung zum vorliegenden Methodenbuch hingewiesen werden. Denn in dem Maß, wie sich Disziplinen über ihre Gegenstandsbereiche definieren, verfügen sie nicht nur über spezifische Methoden, sondern auch über spezifische Kanons: Korpora von Gegenständen, die disziplinintern der Orientierung und Verständigung dienen. Zum Beispiel sind Philosophinnen mit zahlreichen bestimmten philosophischen Texten vertraut, Kunstwissenschaftler kennen eine große Menge bestimmter Bilder, und Medienwissenschaftlerinnen verfügen über umfangreiche Kenntnisse diverser Medienphänomene. Solche Kanons sind in allen Disziplinen durchaus problematisiert worden, da die enthaltene Auswahl von Gegenständen häufig durch ungleiche kulturelle Machtverhältnisse bedingt ist.[12] Auch im Bereich schulischer und akademischer Bildung wird darüber debattiert, wieviel und welches Kanon-Wissen notwendig ist. Unabhängig davon, dass es sich bei der spezifischen Zusammenstellung und dem Geltungsbereich eines Kanons immer um verhandelbare Zuschreibungen handelt, erfüllt ein Kanon unzweifelhaft einen nützlichen Zweck: Innerhalb der zugehörigen Disziplin bietet er Orientierungswissen und stellt Beispiele bereit, die im Prinzip jede und jeder kennt, und die deshalb die Verständigung über neue Ideen und Beobachtungen erleichtern (vgl. Cadenbach 2006). In einem interdisziplinären Dialog treffen daher nicht nur verschiedene Methodologien aufeinander, sondern auch verschiedene Kanons, die für die Forschenden verschiedene Bezugspunkte im Blick auf den gemeinsamen Gegenstandsbereich bieten. Zum Beispiel verfügt ein Literaturwissenschaftler nicht nur über spezifische Methoden, um Heavy Metal-Lyrics zu untersuchen, sondern auch über ein umfangreiches Vergleichswissen über Texte, zu denen er diese Lyrics in Beziehung setzen kann. Solche Kenntnisse kanonischer Korpora sind kein exklusives Gut der jeweiligen Vertreterinnen und Vertreter einer Disziplin, aber sie gehören neben den spezifischen Methoden zu den grundlegenden Möglichkeiten und Stärken der einzelnen Disziplin. Insofern bietet ein interdisziplinärer Dialog die Gelegenheit, große Wissensvorräte zusammenzubringen. Insbesondere die Untersuchung eines so komplexen kulturellen Phänomens wie Heavy Metal wird davon profitieren, wenn eine dialogisierende Gemeinschaft von Forschenden sich auf die kanonischen Gegenstandsbereiche verschiedener Disziplinen, wie u. a. Kunstwissenschaft, Literaturwissenschaft, Musikwissenschaft, Religionswissenschaft, Soziologie, beziehen kann. Dieses Potenzial von Interdisziplinarität sollte

12 Kritik kam hierbei gerade aus der Perspektive der Gender Studies und der Postcolonial Studies, siehe zum Beispiel Bidwell-Steiner/Wozonig 2006.

nicht übersehen werden, auch wenn im Folgenden die Methoden im Vordergrund stehen.

Distanz und Nähe

Die Suche nach möglichen und adäquaten methodischen Zugängen ist gerade in einem interdisziplinären Rahmen eng verbunden mit der Reflexion des Standorts und der Perspektive des Forschers oder der Forscherin. In den Heavy Metal Studies zeigt sich dies besonders deutlich im Hinblick auf die Frage nach Nähe oder Distanz zum Forschungsgegenstand (siehe den Beitrag von Dominik Irtenkauf im vorliegenden Buch).

Wissenschaftliche Untersuchungen pendeln fast immer zwischen Distanz und Nähe des Forschenden zum Forschungsgegenstand. Meistens nimmt man als Forscher oder Forscherin schon vor Beginn der Untersuchung eine Haltung zum Forschungsfeld ein. Idealerweise sollten das Feld oder der Forschungsgegenstand Neugier bei den Forschenden auslösen und auch für eine breitere Öffentlichkeit von Interesse sein: »Im günstigsten Fall greifen Fragestellung und Gegenstände wissenschaftlicher Untersuchungen spannende, gesellschaftlich aktuelle Phänomene auf« (Franke 2002: 137). Es geht darum, etwas über ein »spannendes« Phänomen oder einen Gegenstand zu erfahren und diese vielleicht sogar zu verstehen. Diese Neugier, die wir als eine weitere Basis von Wissenschaft propagieren würden, ist oft mit Emotionen gekoppelt: Das Forschungsfeld fasziniert oder irritiert beispielsweise. Durch Emotionen wird Nähe zum Forschungsgegenstand oder zum Forschungsfeld generiert. Gleichzeitig führen wissenschaftliche Systematisierung und Reflexion dazu, Distanz zum Forschungsfeld und zu den eigenen Werten zu gewinnen. Eine wissenschaftliche Untersuchung ist insofern immer angesiedelt in einem fluiden Prozess zwischen Nähe und Distanz.

Blickt man auf die Heavy Metal Studies, so hängt die Frage nach Nähe und Distanz zunächst vom jeweils vertretenen Forschungsverständnis und der Herkunftsdisziplin der Forschenden ab: Wird Forschung als ›bekenntnisunabhängige Disziplin‹ propagiert? Oder ist damit ein soziopolitisches Ziel verbunden: Geht es beispielsweise um eine Apologie von Heavy Metal? Oder um eine Anklage?[13] Welche anderen normativen Ziele sind mit einem Forschungsvorhaben verknüpft?

13 Ein Paradebeispiel für Letzteres ist die interessante und wichtige Abhandlung über rechtsextremen Black Metal von Dornbusch und Killguss (2005), die darauf abzielt, die problematische Seite dieser Art von extremem Metal aufzudecken. Sie funktioniert nur, da sie explizit wertend ist. Auch Jeffrey Arnett tendiert in seiner Studie Metalheads (1996) insofern zu einer negativen Wertung, als er im Heavy Metal-Fantum in erster Linie ein Symptom besorgniserregender Entfremdung amerikanischer Jugendlicher von der US-Gesellschaft zu entdecken meint (vgl. Kahn-Harris 2007: 27).

Mustert man die an Heavy Metal-Tagungen teilnehmenden Forscherinnen und Forscher, so entsteht bereits durch die vestimentäre Inszenierung der Eindruck, dass sich viele von ihnen selbst in der Heavy Metal-Szene verorten: Während bei vielen anderen wissenschaftlichen Tagungen der graue Anzug vorherrscht, inszenieren sich Metal-Forschende gerne im schwarzen Band-T-Shirt. Heavy Metal wird nicht immer, aber häufig ›von innen‹ her untersucht (siehe dazu den Beitrag von Arlette Huguenin Dumittan im vorliegenden Buch). Diese Nähe hat den Vorteil, dass sich die Forschenden gut im Feld auskennen und eine meist große Faszination für ihre Forschung mitbringen. Der Nachteil ist jedoch, dass im Feld vertretene emische Vorstellungen bisweilen unreflektiert übernommen werden. Ein Beispiel für eine solche übernommene emische Sicht ist die Annahme eines von einer ›Außenwelt‹ abgrenzbaren, ideal konstruierten Forschungsfeldes ›Heavy Metal‹, das sich unabhängig von umgebenden Phänomenen, etwa von anderer populärer Musik, untersuchen lasse. Dabei wird gelegentlich übersehen, dass Heavy Metal einem historischen Wandel unterliegt und auf vielfache Weise mit kulturellen Phänomenen verflochten ist, die vermeintlich außerhalb liegen. Auch wird ›Metal‹ nicht nur aus unterschiedlichen Perspektiven (z. B. emischen, öffentlichen, wirtschaftlichen, wissenschaftlichen) verschieden definiert, sondern diese Definitionen sind selbst im Wandel begriffen. Hinzu kommen die teils beträchtlichen regionalen Unterschiede in Bezug auf die global verbreitete Metal-Kultur. Dass es sich bei Heavy Metal um etwas Eigenes und klar Ab- und Umgrenzbares handelt, ist also an sich bereits ein emisches Konstrukt.

Demgegenüber erweist sich die Idee eines objektiven, außerhalb jeder Wertung stehenden Beobachters ihrerseits als verklärtes Bild. So argumentiert Rita Gross: »Being objective and neutral when discussing controversial issues does not mean being value-free. On closer inspection, ›objectivity‹ often turns out to be nothing more than advocacy of the current conventions and not a neutral position at all« (Gross 1996: 12). Als Forschende oder Forschender fühlt man sich in der Regel theoretisch-methodisch den normativen Vorgaben einer von der Aufklärung beeinflussten Wissenschaft verpflichtet, wie sich z. B. am vertretenen Menschenbild zeigt. In gegenwärtigen Metal Studies wird häufig davon ausgegangen, dass unterschiedliche Aspekte des Forschungsfeldes Heavy Metal auf einer methodischen Ebene als gleichwertig betrachtet werden können. So ermöglicht das Ideal eines transdisziplinären Methodenpluralismus zwar, im Prinzip jeden Einzelaspekt des Feldes als gleichermaßen bedeutsam hervorzuheben; aber dabei kann der Blick auf größere Zusammenhänge verloren gehen. Außerdem sind die heutigen Metal Studies wie andere Forschungsfelder populärer Kultur stark von der Zielsetzung der Cultural Studies geprägt, gesellschaftlich benachteiligten Gruppen (z. B. Jungen und Mädchen aus der Arbeiterschicht, Frauen, ethnischen Minderheiten) eine Stimme zu geben. Uns ist durchaus bewusst, dass auch unsere eigenen Forschungsarbeiten von den genannten Wissenschaftsnormen geprägt sind. Wichtig

erscheint uns, diese Aspekte zu reflektieren, da sie die vermeintliche Objektivität und Neutralität relativieren.

Nimmt man das fluide Pendeln zwischen Nähe und Distanz während eines Forschungsprozesses ernst, hat das für die Heavy Metal-Forschung verschiedene Konsequenzen:

1. Forderungen nach völliger Forschungsdistanz oder absoluter Nähe ergeben nur als Modellvorstellungen Sinn. Auf der einen Seite basiert die Erklärung, Heavy Metal könne nur von Fans richtig verstanden und untersucht werden, weil anderen Forschenden der Zugang verwehrt bleibe, auf emischen Abgrenzungsprozessen. Der exklusive Charakter der Heavy Metal-Kultur oder richtiger: bestimmter Teilmengen des Heavy Metal wird damit direkt auf die Erforschung dieser Kultur übertragen. Dabei stellt sich das Problem, dass Normen (z. B. soziale, aber auch ästhetische Normen wie bestimmte Kanons), die innerhalb des Heavy Metal gelten, zu wenig reflektiert werden. Auf der anderen Seite fließen auch bei größtmöglicher Distanz zum Gegenstand Werte und Konventionen in die Forschungsarbeit ein. Beide Extrempunkte, uneingeschränkte Nähe und völlige Distanz, sind nur als Ideale denkbar. Sie bergen die Gefahr, dass die Beobachtungen allzu leicht durch geltende Normen des jeweiligen Standpunktes vorgeprägt werden. Unseres Erachtens ist es deshalb wichtig, sich diese normativen Vorgaben bewusst zu machen und sie zu reflektieren.
2. Eine prozessuale Nähe-Distanz-Relation löst die methodische Unterteilung in ein Forschungssubjekt und ein Forschungsobjekt auf.[14] Der oder die Forschende ist integrativer Teil eines Forschungsprozesses, den er oder sie nicht nur auslöst, sondern durch seine und ihre Vorstellungen und Vorgehensweisen massiv beeinflusst.
3. Nähe und Distanz prägen das Vorwissen der Forschenden, aber auch das Wissen, das sie im Forschungsprozess erwerben können. Wer als Fan zur Heavy Metal-Forschung kommt, verfügt im Vergleich zu Außenstehenden über einen Wissensvorsprung von häufig beträchtlichem Ausmaß, zumal Wissen über die ›eigene‹ Kultur gerade im Heavy Metal-Feld ein hohes kulturelles Kapital bedeutet und Fans ihren Wissensschatz in der Regel über relativ lange Zeiträume anhäufen. Zudem erleichtert eine Affinität zum Gegenstand das Kennenlernen weiterer Aspekte und Details. Demgegenüber müssen Außenstehende einen erheblich höheren Aufwand leisten, um sich ein Grundwissen über das komplexe Phänomen Heavy Metal anzueignen. Allerdings bietet eine solche Ausgangsbasis auch die besondere Chance, Neues zu lernen. Wer sich neugierig auf den Weg macht, ein ihm bisher unbekanntes Terrain zu erkunden, kann mehr lernen, als jemand, der im vertrauten Bereich bleibt. Um ein Beispiel aus einem anderen Bereich populärer Musik zu nennen: Der peruanische Musikethnologe Julio Mendívil (2008) wählte gerade deshalb den deutschen Schlager als For-

14 Siehe in Verbindung mit qualitativen Methoden z. B. Gildemeister 2000.

schungsfeld, weil ihm dieser anfangs nahezu völlig fremd war. Das bot ihm die Möglichkeit, sich seinem Gegenstand relativ unvoreingenommen zu nähern und sich zugleich ein neues musikalisches Feld zu erschließen. In ähnlichem Sinn haben die Herausgebenden dieses Sammelbands ihre Annäherung an den Heavy Metal aus einer Außenposition heraus als Bereicherung des eigenen Wissens erlebt. Die größte Bereicherung für alle Beteiligten dürfte auch hier von einem Dialog zwischen ›Wissenden‹ und ›Suchenden‹ zu erwarten sein.

4. Zwischen Forschenden und Feld lassen sich komplexe Interaktionen herauskristallisieren, wobei nicht nur das Forschen, sondern auch die Forschungsresultate das Feld verändern können. Denn gerade in den Heavy Metal Studies mit ihren komplexen Interdependenzen zwischen Fans und Forschenden werden Veröffentlichungen auch von den ›Beforschten‹ gelesen, womit sich neue Identitätsprozesse generieren können. So schrieb der Soziologe Anthony Giddens bereits 1976 von einer doppelten Hermeneutik: »Der soziologische Betrachter kann das soziale Leben als ›Phänomen‹ nicht beobachten, ohne dass sein Wissen darüber seinen ›Forschungsgegenstand‹ immer schon mitkonstruiert. In dieser Hinsicht ist seine Position nicht von der eines jeden Gesellschaftsmitglieds unterschieden« (Giddens 1984: 198). Gleichzeitig gibt es »ein fortwährendes ›Abrutschen‹ der in der Soziologie geschaffenen Begriffe in den Sprachschatz derer, deren Verhalten mit ihnen eigentlich analysiert werden sollte, was leicht dazu führt, dass diese Begriffe damit wesentliche Grundzüge dieses Verhaltens bestimmen« (Giddens 1984: 199). Neben die Frage nach der Positionierung des Forschers oder der Forscherin tritt also mit mindestens ebenso starker Prägnanz die nach den Konsequenzen einer Publikation der Resultate. Heavy Metal-Untersuchungen werden auch von Fans (die nicht forschen) gelesen.

Die Beiträge im vorliegenden Band

Auch wenn die für den vorliegenden Band ausgewählten Beiträge nach ihren methodischen Zugängen sortiert wurden, zeigt ein Blick auf die Aufsätze, dass dieses Raster vielfach zu kurz greift. Viele Beiträge öffnen den Blick auf unterschiedliche methodische Fragen und tragen deshalb selbst bereits zu einem interdisziplinären Diskurs bei.

Im vorliegenden Buch wurden die philosophischen und hermeneutischen Fragen an den Anfang gesetzt. Sie bilden unseres Erachtens die Grundlage einer forschenden Annäherung an Heavy Metal. Danach kommen sozialwissenschaftliche Zugänge und anschließend musikwissenschaftliche Ansätze zur Sprache. Der letzte Teil widmet sich medien- und kulturwissenschaftlichen Herangehensweisen. Ein zusammenfassendes Fazit über die Frage nach methodischen Annäherungen an Heavy Metal wird schließlich im Nachwort von Pierre Hecker gezogen.

Teil I wird von Jörg Scheller eröffnet, der sich in seinem Beitrag *Adorning Heavy Metal* der kritischen Theorie widmet. Er reflektiert zu Beginn die kulturelle Verortung von Heavy Metal im Spiegel der Heavy Metal-Forschung: Denn – so seine These – dass Methodendiskussionen über Heavy Metal-Studien überhaupt möglich sind, verweist auf eine gesellschaftliche Veränderung, die Metal zu einem Kulturgut werden ließ. Anhand bekannter ›klassischer‹ Heavy Metal-Bands wie Metallica, Iron Maiden oder Megadeth fokussiert Scheller auf mentale Referenzfelder und verbindende habituelle Aspekte von Heavy Metal. Die kritische Theorie bietet einen methodischen Zugang, um Heavy Metal in seinen dialektischen und negativ dialektischen Grundzügen zu explizieren. Dabei zeigt sich, dass innere Widersprüche einen Wesenszug des Heavy Metal bilden und zur methodischen Reflexion und theoretischen Begriffsarbeit anregen können.

Dominik Irtenkauf reflektiert in seinem Artikel *Mythosmaschine Metal. Viel Lärm um nichts*? die Bedeutung des Erzählens im Metal-Szene-Diskurs aus der Sicht der Narratologie. Die Grundfrage lautet dabei, welche Rolle das Erzählen, verstanden als strategische Tätigkeit in der Heavy Metal-Szene, spielt. Basierend auf den Theorien von Michel Foucault bietet Irtenkauf einen forschungsgeschichtlichen Überblick und untersucht ausgewählte Forschungsarbeiten zum Thema Heavy Metal tiefgehender. Dabei betont er, dass die Narratologie als Methode es ermöglicht, Heavy Metal-Studien nicht nur in einem universitären Setting anzusiedeln, sondern sie in einem über den akademischen Elfenbeinturm hinausgehenden Kontext zu situieren. Ziel seines Beitrags ist es zu untersuchen, inwiefern diskursive Prozesse zur Selbstreflexivität beitragen und ob die damit verbundene methodische Reflexion den Horizont für eine Ethik der Heavy Metal-Forschung öffnen kann. Am Ende seines Beitrags ruft Irtenkauf die Lesenden zu unkonventionelleren Fragestellungen und methodischen Experimenten auf.

Wimps and Posers Leave the Hall – was Manowar in ihrem Lied »Metal Warriors« fordern, überträgt Arlette Huguenin Dumittan in ihrem Artikel mit dem Untertitel *Methodische Distanz und Nähe am Beispiel textlinguistischer Heavy Metal-Forschung*, wenn auch etwas weniger radikal, auf die Heavy Metal-Forschung: Heavy Metal ist gemäß Huguenin ein Feld, das für Außenstehende nicht nur musikalisch, sondern auch forschungstechnisch schwer zu erfassen ist. Es stellt sich deshalb die Frage, wie man als Forscher oder Forscherin Nähe zu diesem Forschungsfeld generieren kann. Huguenin sieht zwei Möglichkeiten: Entweder muss der Forscher vorübergehend Teil des Feldes werden oder von vorneherein von relationaler Nähe zum Feld geleitet sein. Am Beispiel eines textlinguistischen Zugangs zu Metal-Magazinen kristallisiert Huguenin die methodischen Chancen und Herausforderungen einer solch relationalen Nähe heraus und reflektiert die weiterführenden Implikationen dieser Herangehensweise. Huguenin kommt zum Schluss, dass eine Szenennähe für Heavy Metal Studies dann methodisch von Vorteil ist, wenn diese Nähe sorgfältig reflektiert und transparent gemacht wird.

Teil II ist sozialwissenschaftlichen Zugängen gewidmet. André Epp geht in seinem Beitrag *Sozialwissenschaftliche Perspektive als methodische Herangehensweise* der Frage nach, was geschieht, wenn man anerkannte Methoden auf das Feld Heavy Metal anwendet. Epp diskutiert dazu einen qualitativ- sowie einen quantitativ-sozialempirischen Zugang und kristallisiert deren jeweilige Chancen und Herausforderungen für Heavy Metal-Studien heraus. Methodik ist bei Epp also zunächst etwas wissenschaftsgeschichtlich Überliefertes. Ihn interessiert die Frage, inwiefern sich solche überlieferten Methoden auf neue Felder anwenden lassen und welche Konsequenzen sich für Forscher und Forscherinnen dabei ergeben. Der Fokus liegt insofern auf Transformationsprozessen von Methoden.

Aus dem Blickwinkel der Sozialen Arbeit beginnt Jacob Ehmke seinen Beitrag *Heavy Metal als musikalische Lebenswelt von Jugendlichen* mit der Beobachtung, dass Heavy Metal für viele, hauptsächlich männliche Jugendliche, einen wichtigen Bezugspunkt in ihrem Leben darstellt und ihnen verschiedene Identifikationsangebote bietet. In seinem Beitrag setzt er sich mit Gruppenfindungsprozessen sowie mit Gender-Modellen auseinander, die Heavy Metal zur Verfügung stellt. Solche Identifikationsangebote sind für die Soziale Arbeit nicht nur eine Herausforderung, sondern auch eine Chance. Aus der Untersuchung werden vom Autor praxisrelevante Methoden für die Soziale Arbeit herauskristallisiert. In Ehmkes Beitrag kommen Methoden auf zwei unterschiedlichen Ebenen zur Geltung: Einerseits geht der Forscher selbst sozialwissenschaftlich an das Forschungsfeld Heavy Metal heran; andererseits systematisiert er die gemachten Beobachtungen zu Methoden, die für die Soziale Arbeit im Umgang mit Heavy Metal-Fans fruchtbar sind.

Teil III veranschaulicht anhand von zwei Blickwinkeln die Bandbreite musikwissenschaftlicher Ansätze. Britta Sweers nähert sich in ihrem Beitrag mit dem Titel *Der lettische Pagan Metal* dem Heavy Metal aus einer ethnomusikologischen Sicht und fokussiert anhand der lettischen Band Skyforger auf die Verbindung zwischen traditioneller und gegenwärtiger Musik. Das Hauptaugenmerk liegt auf der Bedeutung und Funktion der Musik für die beteiligen Menschen und ihr soziales Handeln in unterschiedlichen Kontexten. Dabei ist die Wahrnehmung der Komplexität des Forschungsfeldes wichtig, was Britta Sweers anhand eines diskursanalytischen Rahmens reflektiert. Methode in diesem Sinn ist ein Hin- und Herpendeln zwischen dem Bewusstmachen der Vielschichtigkeit des Feldes, dem Nachdenken über das adäquate Erfassen dieses Feldes und dem Herausarbeiten (und Zulassen) der unterschiedlichen, zum Teil widersprüchlichen Perspektiven. Methoden sollen also nicht simplifizieren und abstrahieren, sondern ein Hilfsmittel darstellen, um das soziale Handeln und das zu untersuchende Feld möglichst in seiner Komplexität zu erfassen.

Charris Efthimiou unternimmt in seinem Beitrag mit dem Titel »*Gott, da draussen sind eine Viertelmillion Menschen – versau es nicht!*« einen Versuch, den typischen Iron Maiden-Klang aus musikanalytischer Sicht zu beschreiben. Anhand einer Musikanalyse verfolgt der Autor die Entwicklung der Band und vergleicht sie

mit anderen Heavy Metal-Gruppen desselben Zeitraums. Er zeigt dabei die Positionierung einer bestimmten Band in einem sich verändernden gesellschaftlichen und musikalischen Umfeld und erklärt den Aufstieg und Erfolg von Iron Maiden im Blick auf ihre musikstilistische Entwicklung.

In Teil IV des Buches liegt der Fokus auf medientheoretischen und kulturwissenschaftlichen Herangehensweisen, wobei sich auch hier zeigt, dass interdisziplinäre Blickrichtungen auf Heavy Metal besonders fruchtbar sind. Rolf Nohr und Herbert Schwaab fragen in ihrem Beitrag »*Was muss man tun, damit es metallen ist?*« nach den Chancen und Grenzen medienwissenschaftlicher Ansätze zur Erforschung der komplexen Heavy Metal-Kultur. Die Autoren gehen bei ihrer Argumentation davon aus, dass Heavy Metal nur als sich stetig verändernder Prozess und nicht im statischen Sinne als »Gegenstand« oder »Phänomen« erfasst werden kann. Diese Grundsatzbeobachtung hat erhebliche Konsequenzen für eine methodische Annäherung. Die Methode bedingt in diesem Fall nämlich, dass sie diese Prozessualität mitberücksichtigt und die Grenzen der eigenen Herangehensweise reflektieren kann. Methode in diesem Sinne ist nicht wertneutrales Beobachten, sondern ist mit spezifischen normativen Vorstellungen und Wissenschaftsverständnissen verknüpft und fordert eine aktive und sorgfältig reflektierende Einbindung des Wissenschaftlers und der Wissenschaftlerin.

Diese prozessuale Komplexität von Heavy Metal wird auch in den beiden letzten Aufsätzen des Bandes betont: Susanne Sackl-Sharif untersucht in ihrem Beitrag *Geschlechterbilder im sozialen Feld Metal. Reflexionen zu Methoden und Theorien der Videoclipforschung* die komplexen Interdependenzen zwischen filmischer Darstellung von Heavy Metal-Bands, damit verbundene Identifikationsprozesse und Genderkonstruktionen. Sie erfasst Heavy Metal mit Hilfe von Pierre Bourdieus Feldkonzept und nähert sich anhand einer sorgfältig reflektierten Methodentriangulation ausgewählten Videoclips. Diese Einbindung unterschiedlicher methodischer Perspektiven ist ein von Sackl-Sharif betonter und für den vorliegenden Methodenband wichtiger Punkt. Sackl-Sharif fordert, nicht nur die Produktionsseite in ihrer ganzen Bandbreite inklusive des Fokus auf ökonomische Aspekte in Augenschein zu nehmen, sondern auch die Rezipierenden und die vielfältigen Interdependenzen zwischen Produktion und Rezeption zu untersuchen. Dabei plädiert sie dafür, gerade auf der Rezeptionsseite sorgfältig zwischen den Bedeutungen von Videoclips für Akteure und Akteurinnen aus dem Metal-Feld und anderen Rezipierenden zu trennen. Ein solcher vielschichtiger methodischer Zugang ermöglicht einen breiten und gleichzeitig tiefgehenden Zugang zum ausgewählten Forschungsfeld und bietet vielfältige Anschlusspunkte gerade in einem interdisziplinären Diskurs.

Anna-Katharina Höpflinger interessiert sich in ihrem Aufsatz »*Alles im schwarzen Bereich*«. *Ein kulturwissenschaftlicher Zugang zu Kleidung im Heavy Metal* für das vestimentäre Handeln und damit verbundene soziale Prozesse im Heavy Metal. Sie beginnt ihren Beitrag mit der Beobachtung, dass Kleidungsverhalten komplex

ist und mit der Konstruktion von unterschiedlichen Bedeutungsebenen verkettet ist. Auf der Suche nach einer geeigneten Methode, mit der dieser vestimentär-semantischen Komplexität begegnet werden kann, trifft sie auf den kulturwissenschaftlichen *circuit of culture*, den sie an einem Beispiel aus der Schweizer Black Metal-Szene erprobt. Methode ist in diesem Aufsatz zunächst ein Hilfsmittel, um Beobachtungen und Fragen zu systematisieren. Gleichzeitig zeigt sich, dass die Wahl einer Methode die Untersuchung formt und maßgebend prägt und dass es kein einfaches methodisches Unterfangen ist, die fluide Dichte des Heavy Metal adäquat zu erfassen.

Das wissenschaftlich-metasprachliche Reflektieren über Methoden der Heavy Metal-Forschung wird ergänzt von fünf Fotografien, die uns von Eisa.ch zur Verfügung gestellt wurden. Sie stellen einen eigenen Beitrag dar, der die Frage nach methodischen Annäherungen an Heavy Metal auf einer visuellen Dimension weiterführt und auf dieser eigenen methodischen Dimension durchaus mehr sagt als ›1000 Worte‹. Gleichzeitig zeigen sie Chancen wie auch Grenzen einer wissenschaftlich-textlichen Herangehensweise an Heavy Metal auf und dienen somit ebenfalls der Reflexion einer methodischen Herangehensweise.

Bibliografie

Arnett, Jeffrey Jensen, 1996, Metalheads. Heavy Metal Music and Adolescent Alienation. Boulder u. a.: Westview Press.

Bartosch, Roman (Hg.), 2011, Heavy metal studies. Bd. 1. Lyrics und Intertextualität. Oberhausen: Schmenk.

Bayer, Gerd (Hg.), 2009, Heavy Metal Music in Britain. Farnham: Ashgate.

Bidwell-Steiner, Marlen/Wozonig, Karin S. (Hg.), 2006, A Canon of Our Own? Kanonkritik und Kanonbildung in den Gender Studies. Innsbruck: StudienVerlag.

Brackett, David, 1995/2000, Interpreting Popular Music. 2. Aufl. Berkeley: University of California Press.

Brown, Andy R., 2005, Heavy Metal and Subcultural Theory. A Paradigmatic Case of Neglect? In: Muggleton, David und Weinzierl, Rupert (Hg.), The Post-Subcultures Reader. Reprint. Oxford u. a.: Berg, 209–222.

Budde, Gunilla/Freist, Dagmar, 2008, Verfahren, Methoden, Praktiken. In: Budde, Gunilla/Freist, Dagmar/Günther-Arndt, Hilke (Hg.), Geschichte. Studium – Wissenschaft – Beruf. Berlin: Akademie, 158–177.

Cadenbach, Rainer, 2006, Zwischen Basis und Ballast. Reflexionen zur aktuellen Kanon-Diskussion. In: Musiktheorie 21,1, 69–78.

Clayton, Martin/Herbert, Trevor/Middleton, Richard (Hg.), 2003, The Cultural Study of Music. A Critical Introduction. New York: Routledge.

Debray, Régis, 2000, Introduction à la médiologie. Paris: Presses Universitaires de France.

Dornbusch, Christian/Killguss, Hans-Peter, 2005, Unheilige Allianzen. Black Metal zwischen Satanismus, Heidentum und Neonazismus. München: Unrast.

Eckstein, Lars, 2010, Reading Song Lyrics. Amsterdam, New York: Rodopi.

Elflein, Dietmar, 2010, Schwermetallanalysen. Die musikalische Sprache des Heavy Metal. Bielefeld: transcript.

Fabbri, Franco, 1982/2006, A Theory of Musical Genres. Two Applications. Zuerst in: Horn, David/Tagg, Philip (Hg.), Popular Music Perspectives, Göteborg/Exeter: International Association for the Study of Popular Music, 52–81. Philip Taggs Website, http:\\tagg.org, zuletzt aktualisiert 07.01.2006, zuletzt geprüft 13.10.2013.

Feyerabend, Paul, 1986, Wider den Methodenzwang. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Franke, Edith, 2002, Objektive Zahlen versus subjektive Eindrücke? Erfahrungen mit quantitativen und qualitativen Vorgehensweisen bei der Untersuchung veränderter religiöser Vorstellungen von Frauen. In: Franke, Edith/Matthiae, Gisela/Sommer, Regina (Hg.), Frauen, Leben, Religion. Ein Handbuch empirischer Forschungsmethoden. Stuttgart/Berlin/Köln: Kohlhammer, 113–136.

Frith, Simon, 1978, The Sociology of Rock. London: Constable.

Giddens, Anthony, 1984, Interpretative Soziologie. Eine kritische Einführung. Frankfurt/New York: Campus.

Gildemeister, Regine, 2000, Geschlechterforschung (Gender Studies). In: Flick, Uwe/von Kardorff, Ernst/Steinke, Ines (Hg.), Qualitative Forschung. Ein Handbuch. Hamburg: Rowohlt, 213–223.

Gross, Rita M., 1996, Feminism and Religion. An Introduction. Boston: Beacon Press.

Großmann, Rolf, 2013, Die Materialität des Klangs und die Medienpraxis der Musikkultur. Ein verspäteter Gegenstand der Musikwissenschaft? In: Volmar, Axel und Schröter, Jens (Hg.), Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung. Bielefeld: transcript, 61–77.

Guibert, Gérôme/Sklower, Jedediah (Hg.), 2012, Dossier »Metal Studies«. In: Volume! 9,2, 177–245.

Heesch, Florian/Scott, Niall W. R. (Hg.) (im Druck), Heavy Metal, Gender and Sexuality. Interdisciplinary Approaches. Farnham: Ashgate.

Hjelm, Titus/Kahn-Harris, Keith/LeVine, Mark (Hg.), 2013, Heavy Metal. Controversies and Countercultures. Sheffield/Bristol: Equinox.

Höpflinger, Anna-Katharina/Pezzoli-Olgiati, Daria, 2012, Plurale Blicke auf Religion. Ein Essay über Gender-Perspektiven im Spannungsfeld zwischen Religionswissenschaft und Theologie. In: Berliner Theologische Zeitschrift 29,1, 119–137.

Hügel, Hans-Otto, 2003, Einführung. In: Hans-Otto Hügel (Hg.), Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1–22.

Kahn-Harris, Keith, 2007, Extreme Metal. Music and Culture on the Edge. Oxford u. a.: Berg.

Kleiner, Marcus S., 2013, Die Taubheit des Diskurses. Zur Gehörlosigkeit der Soziologie im Feld der Musikanalyse. In: Volmar, Axel und Schröter, Jens (Hg.), Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung. Bielefeld: transcript, 165–188.

Mendívil, Juli, 2008, Ein musikalisches Stück Heimat. Ethnologische Beobachtungen zum deutschen Schlager. Bielefeld: transcript.

Middleton, Richard, 2002, Studying Popular Music. Reprint der Erstaufl. von 1990. Buckingham: Open University Press.

Moore, Allan F., 2001, Rock: The Primary Text. Developing a Musicology of Rock. 2. Aufl., Reprint 2007. Aldershot u. a.: Ashgate.

Nohr, Rolf F./Schwaab, Herbert (Hg.), 2011, Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt. Münster: Lit.

Roccor, Bettina, 1998, Heavy Metal. Kunst, Kommerz, Ketzerei. Berlin: IP-Verl. Jeske, Mader.

Rösing, Helmut/Schneider, Albrecht/Pfleiderer, Martin (Hg.), 2002, Musikwissenschaft und populäre Musik. Versuch einer Bestandsaufnahme. Frankfurt: Lang.

Scott, Niall W.R. (Hg.), 2012, Reflections in the Metal Void. Oxford: Inter-Disciplinary Press.

Sterne, Jonathan (Hg.), 2012, The Sound Studies Reader. London: Routledge.

Stolz, Fritz, 2001, Grundzüge der Religionswissenschaft. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Volmar, Axel/Schröter, Jens (Hg.), 2013, Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung. Bielefeld: transcript.

Walser, Robert, 1993, Running with the Devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music. Middletown: Wesleyan University Press.

Wallach, Jeremy/Berger, Harris M./Greene, Paul D. (Hg.), 2011, Metal Rules the Globe. Heavy Metal Music Around the World. Durham/London: Duke University Press.

Weinstein, Deena, 2000, Heavy Metal: The Music and its Culture. rev. [S.l.]: da Capo Pr.

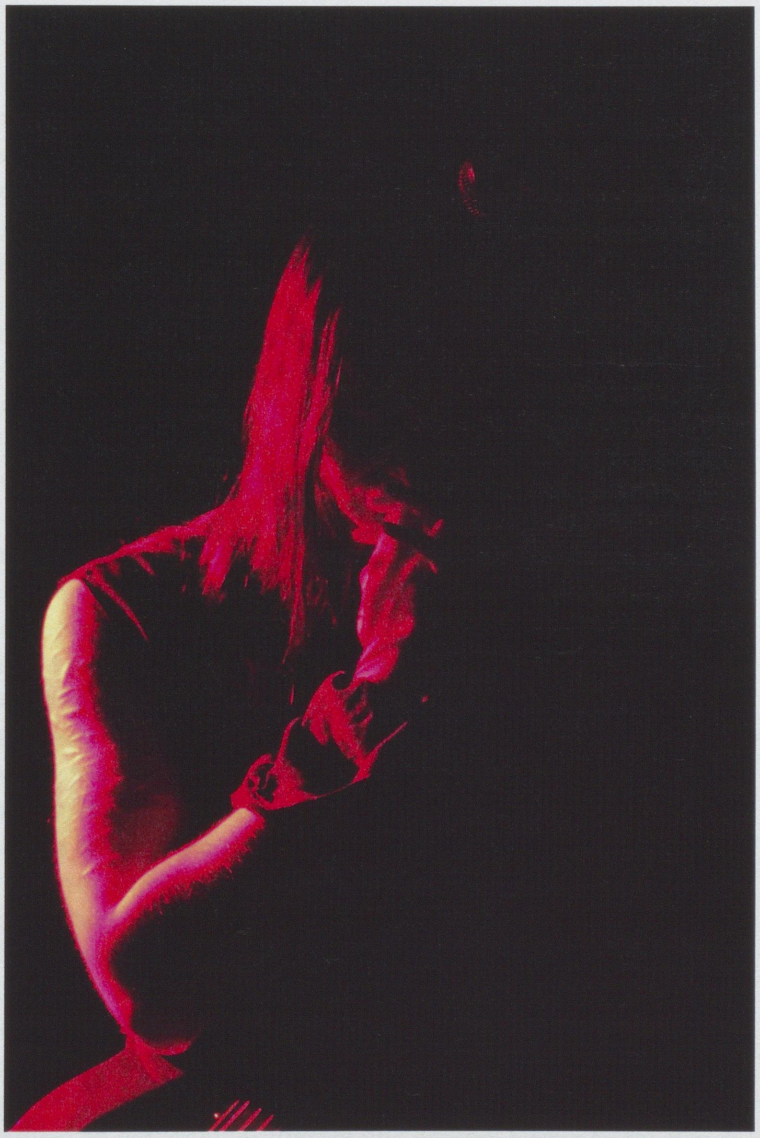
Wicke, Peter, 1987, Anatomie des Rock. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.

Wicke, Peter, 1998, Rockmusik. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume. 2., neubearb. Augsgabe. Hg. von Ludwig Finscher. Sachteil, Bd. 8. Kassel: Bärenreiter.

Wicke, Peter/Ziegenrücker, Wieland/Ziegenrücker, Kai-Erik, 2007, Rockmusik. In: Dies. (Hg.), Handbuch der populären Musik. Geschichte, Stile, Praxis, Industrie. Mainz: Schott, 607–615.

Winter, Rainer, 2001, Die Kunst des Eigensinns. Cultural Studies als Kritik der Macht. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.

Teil I:
Philosophische und hermeneutische Methodenreflexion



Schammasch 2010. © Eisa.ch

Adorning Heavy Metal

Kritische Theorie als Verstärker der Metal-Forschung

Jörg Scheller

Hätte man einem Heavy Metal-Fan in den 1980er Jahren prophezeit, dass im 21. Jahrhundert wissenschaftliche Konferenzen über »Methoden der Metal-Forschung« abgehalten werden würden, so hätte dieser wohl geglaubt, es handle sich um einen billigen Scherz – *Methodendiskussionen*! Aus diesem Dunstkreis des Spießertums hatte man sich doch eigentlich verabschieden wollen. Heavy Metal war zunächst einmal *Praxis*. Der Schwarm der Bourdieu-Zitatoren traf mit der üblichen akademischen Verspätung ein. In der Anfangsphase des Genres dominierten folgende Rezeptionsformen: a) die Identifikation mit Heavy Metal auf Seiten der Fans, b) die Ablehnung von Heavy Metal auf der bürgerlich-konservativen, religiösen und allgemein popkulturkritischen Seite, sowie c) die mehr oder weniger sachliche Auseinandersetzung mit Heavy Metal in Texten zu Jugend- und Subkulturen.

Dass heute ein dezidiert akademisches, fächerübergreifendes und tendenziell wertneutrales Interesse an Heavy Metal besteht, welches sich nicht grundlegend vom Studium der altniederländischen Kunst oder der Geschichte der italienischen Oper unterscheidet, ist ein deutliches Indiz dafür, dass Heavy Metal endgültig der Jugend- und Subkultur entwachsen und auf bestem Weg ist, zum salonfähigen Kulturgut zu werden (Scheller 2012a: 11). Mehr denn je ist Heavy Metal anschlussfähig an eine Vielzahl soziokultureller und ideologischer Kontexte, deren Bandbreite von der Gegenkultur bis zur Hochkultur, von der Agitation bis zur Affirmation reicht. Und warum nicht? Wer hätte in den 1980er Jahren als Außenstehender vermutet, dass Tom Araya von Slayer Katholik ist und Lemmy Kilmister von Motörhead ausgerechnet Albert Schweitzer als sein Vorbild nennt (Dax 2005)?

Vor diesem Hintergrund konzentriere ich mich bei meinem Versuch, den Sound der aktuellen Metal-Forschung mit einigen Akkorden aus der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule zu unterlegen, auf das, was ich die »Klassik des Heavy Metal« nennen möchte. Damit beziehe ich mich nicht auf musikalische Charakteristika, sondern auf die verbindenden mentalen Referenzfelder und habituellen Gemeinsamkeiten der wirkmächtigsten und ältesten Heavy Metal-Bands wie Metallica, Anthrax, Megadeth, Slayer, Iron Maiden oder Kreator im europäischen und US-amerikanischen Kontext (Abb. 1).

Abbildung 1: Kreator Phantom Antichrist (Nuclear Blast, 2012). © Kreator. Mit freundlicher Genehmigung von Mille Petrozza.

Trotz der fortschreitenden Pluralisierung des Genres, die auch bei der Konferenz *Hard Wired II* mehrfach diskutiert wurde, dienen die oben genannten Bands bis heute und in den meisten Regionen der Welt als Orientierungspunkte. Das gilt für kritische (etwa im Black Metal) wie auch für affirmative Bezugnahmen (etwa im Retro Metal oder True Metal). Somit handelt der vorliegende Text von denjenigen konstituierenden, stilprägenden Merkmalen des Heavy Metal, die in den 1970er und 80er Jahren in den westlichen demokratischen Konsumkulturen entstanden sind.[1] Wenn also im Folgenden die Rede von »Heavy Metal« ist, so ist immer

1 Auffällig ist, dass nach den vom Crossover geprägten 1990er und frühen 2000er Jahren aktuell die Metal-Bands und die Metal-Ästhetik der 1980er Jahre eine Renaissance erleben, etwa mit Metallicas Rückkehr zu ihren Thrash-Wurzeln, den Tourneen der *Big Four* (Anthrax, Megadeth, Metallica, Slayer) und mit Motörheads generationenübergreifenden Medien- und Markterfolgen.

die »Klassik des Heavy Metal« gemeint, nicht jedoch dessen jüngere, hybridere Formen.

Meine These lautet, dass ausgerechnet die Kritische Theorie und namentlich ihr Frontmann Theodor W. Adorno einige methodische Tools geschmiedet haben, mit denen sich Heavy Metal nicht nur komfortabel kritisieren – Kulturindustrie! –, sondern in seinen dialektischen und, mehr noch, in seinen *negativ dialektischen* Grundzügen begrifflich explizieren lässt.[2] Die wertneutrale Hinwendung zur Kritischen Theorie der Frankfurter Schule mag zunächst verwundern, steht letztere doch für die unzweideutige Kritik an jeglichen Formen des Massenentertainments sowie der Pop- und Konsumkultur als solcher.[3] So formulierte Adorno mit Max Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung* (1947) nicht nur eine Generalabrechnung mit dem Fortschrittsglauben der Moderne, er legte mit seinem Essay *On Popular Music* (1941) auch eine Fundamentalkritik der Popmusik vor, die er zeitlebens nicht widerrufen sollte. Im weiteren Verlauf dieses Textes werde ich erläutern, warum gerade die Kritische Theorie, ungeachtet ihrer Ablehnung der Popkultur, geeignet ist, bislang wenig thematisierte Aspekte des Heavy Metal herauszustellen. Zwischen Methode und Gegenstand der Methode, so hoffe ich zu zeigen, bestehen zudem Gemeinsamkeiten, die über rein strukturelle hinausgehen.

In einem ersten Schritt werde ich Heavy Metal als Beispiel für eine »Dialektik der Aufklärung« erörtern, in einem zweiten Schritt Analogien zwischen Heavy Metal und der modernen Kunst wie auch ihrer methodischen Bestimmung gemäß Adorno herausstellen. Die inneren Widersprüche des Heavy Metal sollen dabei nicht auf *einen* Begriff gebracht oder in *einer* Synthese harmonisiert werden. Vielmehr gilt es, die Unauflösbarkeit besagter Widersprüche als Wesenszug von Heavy Metal und als immerwährenden Anlass zu Reflexion und Begriffsarbeit zu begreifen – auch zur Reflexion der apodiktischen Kritik Adornos an Kulturindustrie und Popmusik. Widerspricht diese Kritik, bei der die Conclusio so überraschend ist wie die Abfolge »Strophe – Bridge – Refrain« in der Popmusik, nicht der Prämisse der *Negativen Dialektik*, prästabilierte Verbindungen zwischen Begriff und Sache zu zerschlagen und die Sisyphusarbeit zur genuinen Arbeit des Philosophen zu erklären?[4] Ich möchte belegen, dass sich insbesondere Adornos Thesen zur Kunst der Moderne aus der *Ästhetischen Theorie* (1970), die auf der Methode der *Negativen Dialektik* beruhen, für die Metal-Forschung zweckdienlich zweckentfremden lassen.

Dass Adorno darüber wenig erfreut wäre, versteht sich von selbst. Doch wie alle unsere Gedanken unkontrollierbar werden, sobald wir sie in die Welt der konkurrierenden Diskurse entlassen, besitzen auch Adornos Schriften eine Eigendynamik, die mit den Intentionen des Autors wenig gemein hat. Andererseits war *de facto* ja nie klar, was Adorno in lebenspraktischer Hinsicht überhaupt intendierte,

2 Zum Begriff der »negativen Dialektik« vgl. Adorno (1966).

3 Zur Geschichte der Frankfurter Schule vgl. Walter-Busch (2010).

4 Zur Philosophie als Sisyphusarbeit in der *Negativen Dialektik* vgl. Thomä (2006: 34–35).

vielleicht abgesehen davon, den Aufmarsch der Truppen von Herrschaft, Identitätszwang und Verdinglichung durch möglichst flächendeckenden Abwurf diskursiver Nebelkerzen zu erschweren.[5] Man sollte Horkheimer beim Wort nehmen, der seinem Mitstreiter am Frankfurter Institut für Sozialforschung einmal beschied: »Adorno sagt zu jeder seiner Analysen auch das Gegenteil« (Fischer 1999: 104).

Zunächst ist festzuhalten, dass sich die Lehrmeister der Frankfurter Schule in ihrer Geschichts- und Gegenwartsdiagnostik mit einem ähnlichen methodischen Problem konfrontiert sahen wie die heutigen Metal-Forscher. Einerseits beobachteten sie in der Ära der Aufklärung und den auf sie folgenden kapitalistischen Konsumkulturen die Verbreitung von Kritik, Vernunftglaube, Freiheit, Pluralismus und Individualismus, andererseits ein hohes Maß an Herrschaft, Homogenisierung, Mythisierung, Standardisierung, Pseudo-Individualität und instrumenteller Vernunft. Eine ähnliche Dialektik aus Rationalität und Mythos schrieben sie dem Faschismus zu und rückten so Aufklärung, Faschismus und Konsumismus in einen genealogischen Zusammenhang. Das ist die Grundthese der *Dialektik der Aufklärung*.[6]

Metal-Forscher wiederum bemerken einerseits eine schwindelerregende Auffächerung des Genres, unter anderem in Heavy, Power, Melodic, Death, Black, Speed, Thrash, Doom, und kommen doch nicht umhin, alle diese Spielarten weiterhin vor dem Hintergrund des in den 1970er Jahren erfundenen und in den 1980er Jahren etablierten Labels »Heavy Metal« zu untersuchen. Erschwerend hinzu tritt die Gleichzeitigkeit widersprüchlicher bis inkommensurabler Positionen innerhalb des Heavy Metal, der in inhaltlicher Perspektive so ziemlich alles umfassen kann – vom Lob der rationalistisch-materialistischen Aufklärung und der damit verbundenen Religionskritik[7] bis hin zu Esoterik und zum Eskapismus eingefleischter Tolkien-Leser oder Walhalla-Träumer (Abb. 2).[8]

---

5 So kritisierte etwa Leszek Kołakowski auf überzeugende Weise die Kritische Theorie dafür, dass sie »Nostalgie nach einer vorkapitalistischen elitären Kultur« erzeuge und die »verschwommene Idee [vertrete] […], man müsse umfassend über die bestehende Zivilisation hinausgehen« (Kołakowski 1981/1978: 429).

6 Vgl. Horkheimer/Adorno (2006/1947).

7 Vgl. z. B. Motörhead, »God was never on your side«, 2006: »Let the sword of reason shine/Let us be free of prayer and shrine/God's face is hidden, turned away/He never has a word to say.« Obwohl Motörhead keine Metal-Band im engeren Sinn sind, zumal nicht in ihrer Selbstwahrnehmung, ist Lemmy Kilmister doch unbestritten eine der zentralen Figuren der Metal-Szene. Auch aus historischer Sicht waren Motörhead maßgeblich an der Herausbildung wichtiger Stilmerkmale des Heavy Metal beteiligt, unter anderem durch den massiven Einsatz der double bass in Songs wie »Overkill« (1979).

8 Vgl. z. B. Blind Guardian, »Imaginations from the Other Side«, 1995: »I hope there is a way back/With my talisman/So I look into myself/Into the days when I was just a child/Come follow me to wonderland.«

Abbildung 2: Valhalla, Once Upon A Time … (Zero Records, 2001).[9]

So lässt sich bereits an dieser Stelle festhalten: Heavy Metal ist ideologisch und weltanschaulich unspezifisch.[10] Seine Konstanten sind primär ästhetischer Natur, etwa schiere Lautstärke, Verzerrung, Hang zur großen Geste (Abb. 3). Eine weitere Konstante sind der Fokus auf die Schattenseiten des Lebens und die damit einhergehende düstere Grundstimmung – gerade in diesem Zusammenhang besteht eine bislang wenig beachtete mentale Nähe zur Kritischen Theorie adornitischer Prägung, die bekanntlich jeglicher heiteren Kunst den Kampf ansagte (Adorno 1974/1967: 147–157). Mille Petrozza von Kreator meinte 2012 in einem Interview lapidar: »Die Leute, die sich im Kino ausschließlich Feel-good-Filme anschauen, werden auch weiterhin keinen Heavy Metal hören« (Scheller 2012b: 15). Gute Lau-

9 Trotz intensiver Recherche konnte kein Kontakt zum Urheber des Covers aufgenommen werden. Sollte der Urheber sich hiermit angesprochen fühlen, bitten wir ihn sich mit dem Verlag oder den Herausgebern in Verbindung zu setzen.

10 Was nicht gleichbedeutend mit »unideologisch« ist.

Abbildung 3: Iced Earth, Framing Armageddon (Steamhammer, 2007). © Century Media.

ne, so scheint es, wird von tonangebenden Metal-Musikern implizit als Verrat an den Gräueln der Geschichte gewertet. Denn Geschichte – man denke nur an Iron Maiden – ist in den Songtexten des Heavy Metal überaus beliebt, ja, man könnte in ihm eine der geschichtsaffinsten Formen der Popmusik sehen. Phasen des Glücks sind in der Historiographie seit jeher kaum der Rede wert gewesen und schon gar nicht Bücher oder Songs – in diesem Sinn stand G.W.F. Hegel sowohl für die Kritische Theorie wie auch für den Heavy Metal heimlich Pate: »Die Weltgeschichte ist nicht der Boden des Glücks. Die Perioden des Glücks sind *leere* Blätter in ihr, denn sie sind die Perioden der Zusammenstimmung, des fehlenden Gegensatzes« (Hegel 1986: 42). Andererseits gilt: Heavy Metal ist auch schlicht und ergreifend ein Stück Spaßkultur – »let's celebrate the apocalypse« heißt es bezeichnenderweise in Kreators Song »Your Heaven, My Hell« (2012). Da ist sie wieder, die Dialektik. Oder besser noch: die Dialektik als Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen.

Abbildung 4: Freedom Call, Land of the Crimson Dawn (Steamhammer, 2012). © Steamhammer, SPV GmbH.

Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen deuteten Horkheimer und Adorno als Zeichen der Aufklärung wie auch der Kulturindustrie.[11] Ihre Entsprechung findet sich in der spezifischen Doppelnatur des Heavy Metal: einerseits Träume von Freiheit, Individualismus, Heroismus, Enthemmung (Abb. 4) sowie als Kritik an der Moderne verstandene Rekurse auf Mythos und Vormoderne (Abb. 5), andererseits moderne Technik, kapitalistische Produktions- und Distributionstechniken und modularisierte Kompositionselemente (zu letzteren Elflein 2010: Kapitel VI). In meinem Vortrag auf der Tagung *Metal Matters*, die Rolf Nohr und Herbert Schwaab 2010 in Braunschweig veranstalteten, habe ich Heavy Metal vor diesem Hintergrund mit einem Bio-Apfel verglichen, der in der antiseptischen, durchrationalisierten Umgebung eines Supermarkts eine Begegnung mit Natur, Authentizität und Ursprünglichkeit verheißt. Es mag zwar kein richtiges Leben

11 Zur »Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen« vgl. Bloch (1977/1935: 104–126).

Abbildung 5: Iron Maiden, Powerslave (EMI Records, 1984). © Iron Maiden. Mit freundlicher Genehmigung der Band und Warner Music Switzerland.

im Falschen geben, wie Adorno in der *Minima Moralia* konstatiert, wohl aber ein Lautes im Leisen und ein Hartes im Weichen.

Man sollte vor der Vielgestaltigkeit im gegenwärtigen »Metal« nicht kapitulieren oder sie im Geiste der *political correctness* vorschnell als Kulturfortschritt feiern. Schlüssiger scheint mir, dass es sich um eine Ausdifferenzierung der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen und damit jener Dialektik der Moderne respektive der Aufklärung handelt, die auch dem Heavy Metal eingepreist ist. Doch damit nicht genug. Es gibt subtilere und interessantere Merkmale des Heavy Metal, die ihn zugleich in die Nähe der avancierten Kunst der Moderne rücken, wie Adorno sie beschrieben – und gelobt hat. Um diese zunächst widersinnig erscheinende Nähe zu verdeutlichen, lohnt ein Blick in Adornos unvollendete *Ästhetische Theorie*.

In seinem über weite Strecken hermetisch-kryptischen Buch bemühte sich Adorno, die Vielgestaltigkeit der modernen Kunst nicht nur formal zu registrieren.

Angesichts ihrer Zersplitterung in zahllose konkurrierende Ismen wäre das ein einfaches Unterfangen. Eine größere, dem eigenen Anspruch angemessene Herausforderung bestand darin, sie auf ihre latenten Gemeinsamkeiten zu befragen. Für seine Analysen zog Adorno diejenigen Werke heran, welche weder a) bloßer Nostalgie (Folklore), noch b) bloßer Bejahung des Status Quo (Kunstbetrieb), noch c) bloßen utopischen Ideologien (revolutionäre respektive agitatorische Avantgarde) frönen, sondern ihrer Zeit in einem prekären Spannungsverhältnis zwischen Zeitgenossenschaft und Transzendenz gegenüberstehen. Solche, und nur solche Werke dürfen das Gütesiegel »modern« tragen.

Von dieser Auswahl ist es nicht weit zu Adornos Diktum, moderne Kunst sei »Mimesis ans Verhärtete und Verfremdete« (Adorno 1973/1970: 39). In der Essenz bedeutet diese Formel, dass moderne Kunst, will sie zugleich aufzeigen und transzendieren, niemals das gänzlich »Andere« ihres jeweiligen sozialen, politischen und ökonomischen Kontexts bilden kann, wozu sich etwa der Black Metal-Purist in den Wäldern Norwegens oder der Didgeridoo-Spieler im Ethno-Gewand bemüßigt fühlen. Moderne Kunst ist kontaminiert *per se*. Sie ist immer schon Teil dessen, was sie kritisiert: »Keine Kunst, die nicht negiert als Moment in sich enthält, wovon sie sich abstößt« (Adorno 1973/1970: 24). Ist diese Bedingung – Teilhabe *ex negativo* – nicht gegeben, dann gerät Kunst zu einem Kuriosum oder Exotikum, zu einer Projektionsfläche für eskapistische Träume und naive Sehnsüchte, oder aber zu einer stumpfsinnigen Agitations- oder Informationsveranstaltung.

Authentische, moderne Kunstwerke erscheinen in der *Ästhetischen Theorie* folglich nicht als Resultate idiosynkratischer Basteleien oder als Drop-Out-Fantasien, sondern bringen – so zumindest lautet der Anspruch Adornos – das gesellschaftliche Ganze zur Geltung, wie disparat dieses auch erscheinen mag. Sie bilden einen Charakter aus, »der ihnen ein objektiv Verpflichtendes, über die Zufälligkeit des bloß subjektiven Ausdrucks Hinausreichendes, zugleich auch gesellschaftlich Verbürgtes verleiht« (Adorno 1961: 127). Gleichwohl bleiben die Werke rätselhaft und im Kern unzugänglich, ja magisch – *wie* sie diese Doppelaufgabe erfüllen und *wie* sie dafür genau beschaffen sein müssen, vermag Adorno freilich nicht zu sagen.

So viel aber ist klar: Um gewissermaßen auf der Höhe der Zeit ihrer Zeit voraus zu sein, muss moderne Kunst einerseits ihre Autonomieansprüche durchsetzen und sich andererseits ihrer Umwelt, nicht zuletzt der technischen, anverwandeln; eben die erwähnte »Mimesis ans Verhärtete und Entfremdete« praktizieren. Dabei wäre es ein Eingeständnis von ästhetischem Defätismus, würde Kunst sich der Propaganda annähern, und sei es im Dienst einer vermeintlich »guten Sache«: »Gesellschaftlich an der Kunst ist ihre immanente Bewegung gegen die Gesellschaft, nicht ihre manifeste Stellungnahme. Ihr geschichtlicher Gestus stößt die empirische Realität von sich ab, deren Teil doch die Kunstwerke als Dinge sind« (Adorno 1973/1970: 336).

Man ahnt es bereits: Trotz Anbindung an die Kulturindustrie treffen die von Adorno benannten Merkmale authentischer moderner Kunst auf Heavy Metal

durchaus zu. Typisch für Heavy Metal ist die *negative* Gleichzeitigkeit von Kritik und Einverstandensein, von Widerstand und Kollaboration, von Sezession und Integration. Wie oben erläutert wurde, pflegt Heavy Metal eine kulturkritische und -skeptische Sicht auf zentrale Wegmarken der westlichen Moderne wie Industrialisierung, Rationalisierung, Bürokratisierung, Technisierung. Doch Heavy Metal-Musiker besinnen sich nicht auf, marxistisch gesprochen, vormoderne Produktivkräfte, wenn sie ihrem Unbehagen an den modernen Produktionsverhältnissen Ausdruck verleihen. Wenn Judas Priest in »Metal Gods« (1980) die drohende Technisierung des Lebens und Herrschaft der Maschinen besingen, dröhnen dazu die atomstromgespeisten Verstärker und der Beat ist von maschineller Wucht: »Machines are taking all over/With mankind in their command/In time they'd like to discover/How they can make their demand.« Unvergessen der Moment, als Lemmy Kilmister 2011 in der Talkshow *Lanz* zum damaligen deutschen Bundesumweltminister Norbert Röttgen sagte, auf einem Motörhead-Konzert könne er, Röttgen, mal etwas über Atomkraft lernen (Lanz 2011).

Wie die moderne Kunst – Stichworte: Kunstautonomie, *l'art pour l'art* – zeichnet sich Heavy Metal überdies durch ein hohes Maß an Selbstreferenz aus, die sich in Songtiteln wie »Heavy Metal« (Judas Priest), »Metal is forever« (Primal Fear), »Heavy Metal is the Law« (Helloween), »The Gods made Heavy Metal« (Manowar) oder »Metal on Metal« (Anvil) niederschlägt, während er zugleich der Alltagsökonomie angehört und vom jeweils jüngsten Stand der Technik Gebrauch macht. Autopoietische Schließung auf der einen, strukturelle Kopplung auf der anderen Seite.

Die Protagonisten des Heavy Metal sind also nicht so naiv zu glauben, sie könnten sich aus der Moderne davonstehlen wie einst die Vertreter der Lebensreform im Deutschland des frühen 20. Jahrhunderts oder später Teile der Hippie-Bewegung in den USA. Vielmehr tragen sie ihre Modernekritik *gerade* mit den Produktivkräften der Moderne vor, sind angewiesen auf Elektrizität und Maschinen. Bildlich gesprochen: Der Schwermetaller ist ein Krieger, der mit der E-Gitarre gegen das Elektrizitätszeitalter ins Feld zieht.

Da sich Heavy Metal auf der Ebene der Produktivkräfte hemmungslos dem Bestehenden anverwandelt und sich gleichzeitig voll stolzen Trotzes von den Produktionsverhältnissen distanziert,[12] zeichnet ihn keine transzendente oder esoterische, sondern vielmehr jene oben zitierte »immanente Bewegung gegen die Gesellschaft« aus, die, wenn nicht als explizit »adornitisch«, so doch als auf perverse Weise »adornesk« bezeichnet werden kann.

Als Blues des Maschinen- und Elektrizitätszeitalters ist Heavy Metal kritisch und skeptisch, ohne agitatorisch zu sein – und steht alleine schon in dieser Hinsicht der Kunst *als Kunst* näher, als manchem Schwermetaller lieb sein dürfte.

12 Für eine Auswahl von typisch kulturkritischen Versatzstücken in Heavy Metal-Songtexten vgl. Scheller 2011: 281 f.

Adornos Selbstverständnis als öffentlicher Intellektueller ging übrigens in eine ähnliche Richtung. In einem Interview mit dem *Spiegel* sagte er im Jahr 1969:

> Ich habe in meinen Schriften niemals ein Modell für irgendwelche Handlungen und zu irgendwelchen Aktionen gegeben. Ich bin ein theoretischer Mensch, der das theoretische Denken als außerordentlich nah an seinen künstlerischen Intentionen empfindet. Ich habe mich nicht erst neuerdings von der Praxis abgewandt, mein Denken stand seit jeher in einem sehr indirekten Verhältnis zur Praxis. Es hat vielleicht praktische Wirkungen dadurch gehabt, daß manche Motive in das Bewußtsein übergegangen sind, aber ich habe niemals irgend etwas gesagt, was unmittelbar auf praktische Aktionen abgezielt hätte (Adorno 1969).

Im Heavy Metal wiederum werden die Irrungen und Wirrungen der Moderne thematisiert, durch Evokationen der Vormoderne kontrastiert und – allgemein gesprochen – ästhetisiert, nicht aber eine verbindliche lebenspraktische Alternative entwickelt. In anarchistischen Genres wie Punk oder moralischen Genres wie Hardcore sieht das anders aus. *Ästhetische* Bewusstseinsbildung ist im Heavy Metal alles, die Auswirkung auf die Praxis hingegen eher indirekter Natur.

Im Gegensatz zu radikalen Avantgarde-Bewegungen, die die Aufhebung der Trennung von Kunst und Leben anstreben, funktioniert Heavy Metal – ähnlich wie das Kunstsystem – bestens als Pufferzone zwischen Realität und Fiktion, gewissermaßen als die brutalistisch-düstere Variante von Friedrich Schillers »fröhlichem Reiche des Spiels und des Scheins« (Schiller 2000/1795: 120). In dieser Pufferzone können sich die Hörer mit kulturkritischen Befunden auseinandersetzen, werden jedoch nicht explizit dazu aufgefordert, eine Therapie zu entwickeln. Nur durch diese Trennung der Sphären, die Adorno – in dieser Hinsicht unübersehbar noch der idealistischen Ästhetik Schillers verpflichtet – *gerade* angesichts der empirischen Verstrickungen der modernen Kunst verteidigte, läuft letztere seltener Gefahr, zur Handlangerin dieser oder jener Interessen zu mutieren. Sie wirkt auf die Wirklichkeit ein, ohne selbst wirklich zu sein. Für Heavy Metal gilt dasselbe.

So lässt sich abschließend die These formulieren: Heavy Metal ist »objektiv verpflichtend« (siehe oben), insofern er der Dialektik der Aufklärung eine zeitgemäße Form verleiht und zugleich den utopischen Vorschein eines freien, epischen, erhabenen, tragischen, rebellischen Lebensstils vermittelt, wobei die Betonung auf »Stil« und damit auf der ästhetischen Komponente liegt. Er ist aber auch der kulturindustrielle Bastard der modernen Kunst gemäß der Definition Adornos, dessen Methodologie und Terminologie aus der *Negativen Dialektik* und der *Ästhetischen Theorie* – die hier gewissermaßen in »verdinglichter« Form zum Einsatz kommen – sich als überraschend fruchtbar für die Metal-Forschung erweisen. Adornos methodisches Primat, die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen in der modernen Kunst – also die Allianz von Mythos und Fortschritt – sowie ihre kritische Komplizenschaft mit den bestehenden Verhältnissen alleine schon aus materialistischer Perspektive stets mitzuberücksichtigen, ist essentiell für die in

diesem Band diskutierten »Methoden der Metal-Forschung«. Denn Heavy Metal impliziert, um es noch einmal zu betonen, weniger eine durch Pathos und Spektakel kaschierte »Verdopplung« des Bestehenden (Horkheimer/Adorno 2006/1947: 160), was einen simplen ideologiekritischen Ansatz rechtfertigen würde, sondern eher eine kritische oder »negative« Anverwandlung an den Gegenstand der Kritik, also: distanzschaffende Mimesis – allerdings nicht nur für jene elitäre Minderheit, die Adorno zu erreichen vermochte, sondern für ein hartgesottenes Massenpublikum.

Bibliografie

Adorno, Theodor W., 1941, On Popular Music. In: Studies in Philosophy and Social Science IX, 17–48.

Adorno, Theodor W., 1961, Noten zur Literatur 2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Adorno, Theodor W., 1966, Negative Dialektik. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Adorno, Theodor W., 1969, Keine Angst vor dem Elfenbeinturm. Spiegel-Gespräch mit dem Frankfurter Sozialphilosophen Professor Theodor W. Adorno. In: Der Spiegel 19/1969, 204.

Adorno, Theodor W., 1973/1970, Ästhetische Theorie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Adorno, Theodor W., 1974/1967, »Ist die Kunst heiter?«. In: Adorno, Theodor W., Noten zur Literatur IV. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 147–157.

Bloch, Ernst, 1977/1935, Erbschaft dieser Zeit. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Dax, Max, 2005, »Ein Philosoph und Gentleman: Lemmy«, Interview mit Lemmy Kilmister, http://www.welt.de/print-wams/article131095/Ein-Philosoph-und-Gentleman-Lemmy.html, 12.04.2013.

Elflein, Dietmar, 2010, Schwermetallanalysen. Die musikalische Sprache des Heavy Metal. Bielefeld: transcript.

Fischer, Karsten, 1999, »Verwilderte Selbsterhaltung«. Zivilsationstheoretische Kulturkritik bei Nietzsche, Freud, Weber und Adorno. Berlin: Akademie.

Hegel, Georg W.F., 1986, Vorlesungen über die Geschichte, Werke 12. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W., 2006/1947, Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. Frankfurt a.M.: Fischer.

Kołakowski, Leszek, 1981/1978, Die Hauptströmungen des Marxismus. Entstehung, Entwicklung, Zerfall 3. München/Zürich: Piper.

Lanz, Markus, 2011, Talkshow Lanz vom 30. November 2011, ZDF.

Scheller, Jörg, 2011, Vom Schrei zur Schreischule. Heavy Metal als Paradessenz. In: Nohr, Rolf/Schwaab, Herbert (Hg.), Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt. Münster: Lit, 279–289.

Scheller, Jörg, 2012a, Widerstand ist zwecklos. Heavy Metal kennt keine politischen Ideologien und pflegt neben seinen Ritualen ein fast schwäbisches Handwerksethos – so ist die Musik der großen Akkorde und noch größeren Gesten auf dem besten Wege, zu Kunst zu werden. In: Süddeutsche Zeitung 176, 1. August 2012, 11.

Scheller, Jörg, 2012b, Metal ist ins Kulturgut übergegangen, Interview mit Mille Petrozza von Kreator. In: Stuttgarter Nachrichten 288, 12. Dezember 2012, 15.

Schiller, Friedrich, 2000/1795, Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen. Stuttgart: Reclam.

Thomä, Dieter, 2006, Verhältnis zur Ontologie. Adornos Denken des Unbegrifflichen. In: Honneth, Axel/Menke, Christoph (Hg.), Klassiker auslegen. Theodor W. Adorno. Negative Dialektik. Berlin: Akademie, 29–48.

Walter-Busch, Emil, 2010, Geschichte der Frankfurter Schule. Kritische Theorie und Politik. München: Fink 2010.

Mythosmaschine Metal: Viel Lärm um nichts?

Zur Bedeutung des Erzählens im Metal-Szenen-Diskurs aus der Sicht der Narratologie

Dominik Irtenkauf

Das generelle Problem der Metal-Forschung ist eine Fahrt zwischen Skylla und Charybdis: Distanz oder Nähe? Teilnehmende Beobachtung oder Analyse der Artefakte? Akademischer Ausdruck oder essayistischer Journalismus? Und zu guter Letzt stellt sich die Frage: Sollen überzeugte Metal-Fans an der theoretischen Erkundung ihrer Szene partizipieren dürfen? Kann es eine Art teilnehmende Beobachtung auch von Seiten der Szene geben?

All diese Fragen lassen sich auf ein strukturierendes Moment des Szenediskurses zurückführen: Was wird auf welche Weise und zu welchem Zweck erzählt, welche Rolle spielt die Narration, verstanden als eine strategische Tätigkeit, in der Metal-Szene? Hierbei wird Narration nicht ausschließlich als Narration einer Erlebnisdichte der Partizipanden des Metal-Phänomens verstanden, sondern ebenso als eine Inszenierung von Autorität und Darlegung des dominanten Dogmas. Letzteres Verständnis der Narration kann mit einem klaren Machtdispositiv verbunden werden, insofern diskursiv festgelegt wird, was Metal *ist* und was *nicht,* beziehungsweise wie die unklaren grauen Fälle in eine Sonderkategorie eingeteilt werden.

Michel Foucaults Bücher zu *Wahrheit und Sexualität* exemplifizieren, wie die Sexualität durch den Zwang zur Narration an Bedeutung im klerikalen Leben gewinnt, eine Entwicklung, die sich später dann auf säkulare Kontexte ausweitet und zu einem gewichtigen Thema auswächst.

> Die Diskurse über den Sex – spezifische, gleichzeitig nach Form und Gegenstand unterschiedene Diskurse – haben unaufhörlich zugenommen: eine diskursive Gärung, die sich seit dem 18. Jahrhundert beschleunigt hat. Ich denke hier nicht so sehr an die Vervielfachung ›unziemlicher‹, frevlerischer Diskurse, die rücksichtslos, voller Spott für die neuen Schamhaftigkeiten, den Sex beim Namen nennen [...]. Das Wesentliche aber ist die Vermehrung der Diskurse über den Sex, die im Wirkungsbereich der Macht selbst stattfindet: institutioneller Anreiz, über den Sex zu sprechen, und zwar immer mehr darüber zu sprechen; von ihm sprechen zu hören und ihn zum Sprechen bringen in ausführlicher Erörterung und endloser Detailanhäufung (Foucault 1977: 28).

Ähnlich werden im Metal-Diskurs Themen narrativ inszeniert, ohne jedoch *in expressis verbis* zum Thema der Szene zu werden. Um sich diesen uneigentlichen

Inhalten des Heavy Metal zu nähern, sind einige rhetorische Kniffe notwendig, die sich der Einsicht verdanken, dass besonders in der Methodologie der Metal-Forschung Entscheidungen über das Verhältnis zum Untersuchungsgegenstand verhandelt werden (müssen).

Im Folgenden wird diese theoretische Prämisse als Resultat einer kritischen Durchsicht einiger Forschungsarbeiten zum Thema »Heavy Metal« expliziert werden. Inwiefern in den Metal-Szenen diskursive Prozesse zur Selbstreflexivität beitragen, kann innerhalb einer Narratologie untersucht werden. Die Methode der Narratologie bietet sich für wissenschaftliche Arbeiten in den Metal Studies an, die den Kontakt zu journalistischer Präsentation nicht scheut und im Sinne einer partizipativen Wissenschaft (einer sich zur Richtung der Leserschaft öffnenden *grounded theory*, d. h. einer vom vorhandenen Material ausgehenden Theoriebildung) nicht vom vielzitierten Elfenbeinturm mit theoretischem Teleskop auf die Metal-Szenen herabschaut, um dieses Herabschauen sodann in entsprechend verklausulierte Universitätssprache zu kleiden.

Ausgangsort der Narrative

Wissenschaftshistorisch lassen sich verschiedene Phasen der Metal-Forschung unterscheiden:

1. Der Beginn der Metal-Forschung Anfang der Neunziger mit soziologischen und ethnographischen Bestandsaufnahmen der Szenestrukturen (Deena Weinstein, Robert Walser, Bettina Roccor).
2. Journalistische Szeneberichte in Buchform (Michael Moynihan und Didrik Søderlind, Albert Mudrian, Daniel Ekeroth und das *Iron-Pages*-Verlagsprogramm).
3. Transdisziplinäre Kartographierung des Forschungsfeldes Heavy Metal (Konferenzen, die eine zunehmende Vernetzung der Forschung ermöglichen: *Heavy Metal Fundamentalisms* in Salzburg 2008, *Metal and Gender* in Köln 2009, *Metal Matters* in Braunschweig 2010, *Talking Metal* in Winterthur 2010, *Black Metal Theory* in Brooklyn 2009, London 2011 und Dublin 2011, *Heavy Metal and Place* in Wolverhampton 2011, *Hard Wired* in Köln 2011 und in Zürich 2012).
4. Zunehmende Untersuchung der musikalischen und ästhetischen Charakteristika des Metal (Dietmar Elflein, Jan G. Grünwald) und Anschluss an künstlerische Positionen (im Rahmen der Black Metal-Theory und verschiedener Künstlerkollektive, an denen Metal-Musiker partizipieren).

Bezüglich der narrativ diskutierten Inhalte im Heavy Metal existiert eine weitreichende Materialgrundlage, wohingegen die kritische Erfassung narrativer Strukturen erst in den letzten Jahren zunimmt. Stellenweise werden Orte des Szenediskurses ausgewählt, deren ideologische Lokalisierung im Diskurs ausbleibt. Ein eindrückliches Beispiel ist Rainer Diaz-Bones Auswahl der Zeitschrift *Metal Ham-*

mer in seiner Arbeit, ohne Lokalisation des diskursiven Ortes der Zeitschrift in der Narration. Der Verleger wie auch die Leitlinie der Redaktion nehmen Einfluss auf die Repräsentation des Szenediskurses; dem *Metal Hammer* wird aufgrund des Verlagsorts (Axel Springer Verlag) eine eher gewinnorientierte Redaktionslinie von Teilen des Extreme Metal nachgesagt. Diese Diskursivität der zitierten Quellen hätte Diaz-Bone vor der Auswertung der Bandinterviews und anderer Artikel aus verschiedenen *Metal Hammer*-Ausgaben in einem kritischen Aufriss darstellen sollen, um seinen dadurch gewonnenen Thesen mehr Solidität zu verschaffen. In diesem Kontext wirkt folgende Aussage in den heuristischen Vorüberlegungen ein wenig konträr zur Erforschung einer »Kulturwelt«:

> Die Auswahl zweier Zeitschriften [jeweils eine für die Kulturwelt des Heavy Metal und des Techno – Anm. d. A.] setzt an bei Ausgangsüberlegungen über die Distinktivität ihrer Inhalte. Zentrales Auswahlkriterium ist eine Hypothese über das Vorliegen kohärenter Schemata und die damit einhergehende Zuordbarkeit der Zeitschriften zu Positionen im Raum der Lebensstile bzw. im Interdiskursraum. Anstatt allein zu klären, was geeignete Genres sind und für diese anschließend die geeigneten Zeitschriften zu finden, müssen die Zeitschriften auch anhand einiger publizistischer Kriterien ausgewählt werden, die das Fungieren als medialer Repräsentant einer Kulturwelt indizieren sollen (Diaz-Bone 2010: 210–211).

Ihre kontinuierlichen Bestimmungen und die Grenzziehungen zu anderen Genres sind zentraler Aufgabenbereich von Special-Interest-Zeitschriften in Kulturwelten. Und dieser diskursive Gehalt von Genres, der sich prozessierend verändert, ist ein je nach Position anderer. Genrebestimmungen sind diskursiv hervorgebrachte Evidenzen im Fluss mit unscharfen Grenzen. Es ist durchaus überlegenswert, ob die Analyse einer Special-Interest-Zeitschrift aus diesem Bereich, noch dazu eine Zeitschrift, die in manchen Teilen der Metal-Szene keinen kommunikativen Rückhalt besitzt und die auf Fragen der Theorie äußerst kärglich antwortet (beziehungsweise auf eine Mailanfrage im August 2012 gar nicht), ob eine solche Zeitschrift repräsentativ für eine Diskursanalyse des Metal ist. Rainer Diaz-Bone expliziert seine Auswahlkriterien, doch wäre eine Konsultation weiterer Special-Interest-Zeitschriften mit einer Auflage von »[e]inige[n] zehntausend Exemplare[n]« (Diaz-Bone 2010: 211) durchaus im Sinne der Diskursanalyse gewesen. Die Konsultation nur einer Zeitschrift aus der Szene vermittelt ein leicht *schiefes Bild* der Metal-Szene, vor allem wenn man die dem Metal inhärente Dialektik der Diskussionskultur bedenkt: Gegen jede Bewegung hin zu einem größeren Publikum gründet sich wiederum eine Widerstandsrichtung, die die umgekehrte Bewegung einschlägt. Ein gewichtiges Thema im Metal ist in der Tat die Bestimmung der Genregrenzen und die akustische Fortschreibung der Metal-Tradition in immer wieder neuaufbrechenden Subgenres. Keith Kahn-Harris zeichnet in seiner Monographie über den Extreme Metal diese zunehmende Distinktivität in verschiedenen Feldern (ökonomischen, ästhetischen, kulturellen, sozialen, nationalen) nach.

Zur Entstehung und Zirkulation von Narrativen

Welche Rolle kann die Narratologie in den Metal Studies spielen, wenn sie vor allem als Theorie vom Erzählen verstanden werden kann? Katrin Dennerlein (2009) geht in ihrer Dissertation zur *Narratologie des Raumes* auf verschiedene wissenschaftstheoretische Phasen der Narratologie ein, wobei sich bereits zu Anfang die Frage stellt, wo im Szenediskurs der Metal-Szene(n) ein Erzähltext auftaucht, der narratologischer Forschung zugänglich wäre. Wenn auch keine dezidiert erzählerischen Texte im Sinne fiktionaler Werke in der Metal-Szene entstehen, so sind die Dokumente einer aktiven Teilnahme, also zum Beispiel der Fanzine-Kultur, wesentliche Momente einer Erzähltradition im Heavy Metal und seiner Subgenres.

Bisherige Arbeiten begnügen sich mit der Beschreibung von Szenestrukturen, untersuchen jedoch nicht die Erzählmuster, die in Fanzines und auch Kioskzeitschriften auftauchen, die sich einerseits auf szeneinterne Mythen wie auch auf externe Narrative stützen. Welche das sind, müsste Ergebnis einer weitreichenden Untersuchung sein. Eine hervorragende Quelle für eine solche Untersuchung der Narrationsmuster in Teilen der Metal-Szene wäre zum Beispiel die von Jon Kristiansen herausgegebene Faksimile-Edition aller Ausgaben seines Fanzines *Slayer Mag Diaries*, die von Kommentaren zur musikhistorischen Dimension des Extreme Metal-Fanzines begleitet werden. In den Artikeln und Interviews können bestimmte Themenstellungen aufgespürt und in ihrer Relation zur Szenepraxis dargestellt werden. Eine quantitative oder qualitative Analyse der Szenepartizipanden zeitigt hierbei vor allem Erkenntnisse über das Themenfeld des Diskurs (Chaker 2005; Langebach 2007), doch stellt eine solche statistische Analyse den Analytiker stets vor das Problem der inhaltlichen Fragestellungen, denn möglicherweise könnte nur ein Essay einen ausreichend intensiven Einblick in die Vorstellungen eines Black Metal-Hörers zur Imagepflege des Christenhasses im Subgenre des Black Metal verschaffen. Eine Analyse solch umfassender Textbeispiele, die sich nicht mit einer kurzen Beantwortung von höchstens 5 bis 10 Sätzen zufriedengibt, reicht bereits in das Feld der Texthermeneutik und stellt den Metal-Forscher vor das Problem, eine repräsentative Vergleichsbasis finden zu können.

Noch schwieriger wird ein Vergleich zwischen den Aussagen verschiedener Befragungsteilnehmer, wenn die Frage nach bestehenden Tropen und Topoi gestellt wird, die zur Ausformulierung von Sachverhalten als bestehende Muster aufgegriffen werden. Hierzu sind einige erläuternde Worte nötig:

Die Wichtigkeit der medialen Berichterstattung wird bereits von Weinstein in ihrer Monographie aus dem Jahr 1991 in einem gesonderten Kapitel abgehandelt (Weinstein 2000: 145 ff.); im Extreme Metal-Genre sind vor allem Fanzines von Bedeutung, da die Musik besonders in der Frühzeit ihrer Soundkonsolidierung nicht über breite Vertriebskanäle verfügte. Fanzines als selbstverlegte und vor allem eigenfinanzierte Printmedien, die bewusst eine Fanperspektive auf die Musik-Artefakte einnehmen, werden meist von autodidaktisch schreibenden Hobby-

journalisten verfasst, für die Heavy Metal vor allem Lebensstil und nicht so sehr Lebensunterhalt bedeutet.

Metal Studies haben vor jeder Annäherung an ihren Untersuchungsgegenstand Heavy Metal oder Extreme Metal die eigenen Voraussetzungen zu prüfen. Sich als Literaturwissenschaftler dem Metal zu nähern, wird ethnographische und methodische Überlegungen nach sich ziehen, da zu Beginn der Forschung die Rolle des Forschers lokalisiert und in Relation zum Forschungsthema gesetzt werden muss – mehr noch, wenn der Literaturwissenschaftler als Musikjournalist Texte produziert, die nicht wissenschaftlich methodisch aufgebaut sind (oder sein müssen). Die Rolle des Forschers ist dann zwiegespalten: zwischen Urheber und Analytiker der Narrative.

Aus Sicht kritischer Metal-Fans wirken manche soziologische Arbeiten zu ihrer Szene »unbeholfen«, mehr noch: einige postmoderne Forschungen (in Form der Black Metal-Theory zum Beispiel) fordern heftige Reaktionen der Metal-Hörer heraus, da sie eine extreme Stilrichtung des Metal, nämlich Black Metal, als exklusiv ansehen und sie gegen Interpretationen theoretischer Provenienz schützen wollen.

Diese Aversion gegenüber der Forschung liegt meines Erachtens durchaus in methodologischen Vorüberlegungen beziehungsweise im Mangel derselben begründet. Es treten Unterschiede auf zwischen der Interpretation literarischer Texte und der Analyse einer gegenwärtig existierenden Szene, die sich durch Habitus, Inhalt und Sound auszeichnet. Die Redundanz fällt selbst in Monographien von Forschern auf, die sich jahrelang in den Musikszenen bewegen: die »Materiallisten« nehmen mehrere Seiten in Keith Kahn-Harris' Werk zum Extreme Metal in Anspruch. »Materiallisten« zeichnen sich durch eine möglichst umfassende Aufzählung der Institutionen, Strukturen, Praktiken aus. Redundant scheint eine Erklärung des Begriffs »Fanzine« sicher nicht, wenn es sich um eine Arbeit für eine szenefremde akademische Institution oder Publikation handelt. Christoph Lauers Diplomarbeit erschöpft sich in der Erklärung jedes kleinsten Details der Metalszene(n). Stattdessen wäre die Frage zu stellen, welche medialen Prozesse zum Beispiel in der Kanonbildung einer Metal-Playlist ablaufen. Heavy Metal, je distinguierter seine Subgenres werden, setzt Ausschlusskriterien ein (Kahn-Harris 2007: 3–5; 30–49). Das Selektionsverfahren ist eminenter, narrativer Bestandteil der Metalszene(n). Es stellt sich hierbei die Frage nach *trueness* oder Authentizität. Eine nähere Untersuchung dieser beiden Kategorien ermöglicht eine Aussage über die Applikationsmöglichkeit der Narratologie auf die Metal Studies.

Trueness: Die Narration der Widerständigkeit

Wäre eine Musikgruppe authentisch, müsste sie dann erklären, warum sie authentisch ist? Jean Baudrillard meint zur Authentizität: »Wenn man von Authentizität spricht, dann heißt dies, dass sie unwiderbringlich verschwunden ist.« Dieses Zitat

führt Jan Grünwald in seiner Monographie zu Inszenierungen archaischer Männlichkeiten im Black Metal an und ergänzt Baudrillards Verdikt, das dieser anlässlich einer Rede zur Verleihung des Siemens-Medienkunstpreises 1995 aussprach:

> Um diese Aussage Baudrillards richtig einschätzen zu können, muss definiert werden, was Authentizität sein kann bzw. wie sie, bezogen auf die Inszenierung archaischer Männlichkeit, verortet werden muss. Es stellt sich die Frage, ob man den Authentizitäts-Begriff nicht besser ganz aufgeben sollte, weil er, wie noch gezeigt werden wird, eine Art ideologisches Konstrukt darstellt. Hierauf muss die Antwort lauten: Ja, aber nur im Sinne einer Unterscheidung zwischen authentischem Original und unauthentischer Kopie. Es gibt dieses Authentische nicht. Aber im Sinne einer Praxis der Abgrenzung sollte dieser Begriff nutzbar gehalten werden. Eben weil der Begriff der Authentizität im Übermaß verwendet wird (vor allem als Bewertungskriterium), muss für jeden Anwendungsbereich neu definiert werden, welche Rolle die Praxis des Authentischen spielt und wie sie sich in Inszenierungen zeigt bzw. welche Inszenierungspraxen gewählt werden, um einem immateriellen Begriff, wie dem der Authentizität, Substanz zu verleihen (Grünwald 2012: 184).

Die Analyse dieser »Praxis des Authentischen« wird in einschlägigen Szenezeitschriften nur als Kritik an einzelnen Fehlentwicklungen in der Praxis geübt, jedoch wird dabei nicht den Narrativen auf den Grund gegangen, die das Authentische im Sinne einer uneigentlichen Eigenschaft des Metal simulieren können. Metal ist bei einer genaueren Analyse nicht *per se* authentisch, sondern muss als authentisch *erzählt* werden.

Sebastian Berndt widmet ein Unterkapitel seiner Dissertation zum Verhältnis von Metal und Christentum dem Thema »Authentizität« und konstatiert, dass sie für Metal-Fans von großer Bedeutung ist. Er bezieht sich auf Bettina Roccor, die in Deutschland eine der ersten Arbeiten zu den Metal-Szenen geschrieben hat und folgende Werte für Metaller anführt: »Authentizität, Ehrlichkeit, Solidarität, Zusammenhalt, Gemeinschaftsgefühl, die nackte Wahrheit ohne Schnörkel, Direktheit, Loyalität, Kompromisslosigkeit, Ehrlichkeit, Provokation, Anderssein« (Berndt 2012: 259). Diese Werte regeln das soziale Zusammenleben in der Kulturwelt, beziehen sich jedoch auch auf die ästhetische Wahrnehmung der musikalischen Artefakte. Rainer Diaz-Bone geht auf die innerszenische Werteskala ein, doch fehlt es an einer ideologiekritischen Betrachtung der szenischen Narrative. Die »Praxis des Authentischen«, die zur Aufrechterhaltung der »Praxis der Abgrenzung« dient, führt im Journalismus zu einer unkritischen Gegenbewegung zur Agenda der *cultural studies*: die Distinktion wird nicht als wirkliche politische Tätigkeit, sondern vielmehr zur Konsolidierung der Selbstwahrnehmung und Identitätsfindung ausgeübt. Sarah Thornton beschreibt in den *Club Cultures* die Auswirkungen einer solch invertierten Subversion:

> Jeder kulturelle Unterschied ist eine potentielle Distinktion, eine Vorlage für Überlegenheit, die Durchsetzung einer Hierarchie, eine potentielle Rechtfertigung für Unter-

> drückung. In vielen Fällen ist die Politik der Differenz eher als eine Form der Diskriminierung und Distinktion zu verstehen (Thornton nach Bonz 2012: 92).

Die journalistische Kolportage der bestehenden Narrative führt somit zu einer Diskriminierung des Anderen und einer Solidierung der Grenzziehungen. Ähnlich wie bei methodischem Vorgehen in der Wissenschaft leben Heavy Metal und seine mannigfaltigen Subgenres von Definitionen, die wechselseitig abgrenzen. Metal Studies verlangen nach einem Ansatz, der sowohl die Kulturwelt der verschiedenen Metal-Szenen zu fassen bekommt, als auch den vorhandenen Strukturen theoretisch-kritische Aufmerksamkeit zukommen lässt.

Eine Untersuchung der narrativen und medialen Strukturen der Metal-Szenen kann bei der Frage nach Authentizität beginnen, die schwer als solche aufrecht zu erhalten ist, sollten Jean-François Lyotards Thesen auch die Popkultur und ihre verschiedenen Ausprägungen erreicht haben. Dann ist es nicht mehr möglich, ohne zusätzliche Kommentarfunktion eine Aussage über Authentizität zu treffen.

> An die Stelle homogener Welterklärungsmuster, denen alle eine Tendenz zur Betonung des Allgemeinen unter Vernachlässigung des Subjekts unterstellt wird, treten die pluralen, heterogenen und vielzählig zersplitterten Mikroerzählungen, die nicht mehr auf den großen Weltentwurf zielen, sondern als Sprachspiele und irrationale Versatzstücke nur noch um das Subjekt, den Einzelnen kreisen. Kurz gesagt: Wo in der Moderne die Sicherheit gegenüber der Welt in einem homogenen und starken Glauben an die konsensuell ausgehandelte Letzterklärbarkeit der Dinge lag, entsteht in der Postmoderne die Sicherheit des Subjekts in der Konstruktion einer individuellen Welterklärung aus einem selbstgebauten Geflecht nicht miteinander zu vereinbarender unterschiedlicher Wahrheitsbegriffe (Nohr 2011: 309).

Im Subgenre Black Metal wird Authentizität über die Kategorie *trueness* vermittelt. Diese Kategorie entwickelte eine eigene Bildsprache, die zunehmend Gegenstand diverser künstlerischer Auseinandersetzungen wird.[1] Die *trueness* als beschreibbare Kategorie zu erfassen, fordert eine Durch- und anschließende Übersicht verschiedener Publikationen aus der Kulturwelt Heavy Metal. Mit »verschieden« sind vor allem die Auflagenstärke und ästhetische sowie politische Ausrichtung gemeint, aber auch die Kapitalressourcen und vor allem deren Quelle(n) müssen in einer narratologischen Analyse offen gelegt werden. Keith Kahn-Harris transferiert einen kapitalkritischen Ansatz aus den *cultural studies* in die Metal-Forschung, um

1 Die Beispiele sind vielfältig: das Fanzine *Conservative Shithead* aus Paris widmet seine Mini-Ausgaben diversen bildenden Künstlern, die sich mit Extreme Metal als Inspiration und Grundlage ihrer Kunst beschäftigen. Fotobände als auch Nachdrucke ganzer Fanzine-Jahrgänge (wie dem *Slayer Magazine* aus Norwegen, das die »Geburtsjahre« der norwegischen Black Metal-Szene nicht nur verzeichnete, sondern auch mitgestaltete) ermöglichen eine breitangelegte Untersuchung zu den visuellen Narrativen in den Metalszenen. Auch in Journalen, die dem akademischen Milieu nahestehen, wie *Helvete* aus den USA werden künstlerische Tendenzen nachzuzeichnen versucht.

die global unterschiedliche Verteilung von Kapital in den Metal-Szenen beschreiben zu können. Er appliziert diesen kritischen Ansatz jedoch nicht auf die Narrative, die zur Durchsetzung von Praxen in den Szenen zirkulieren. Diese Narrative könnte man versuchsweise als die »Mythen des Metal« bezeichnen. Die »Mythosmaschine Metal« produziert unablässig Narrative, um den Status quo aufrecht zu erhalten. In dieser Bestrebung, eine (schon immer polyphone) Metal-Tradition zu bewahren, bricht diese Bewegung an den Rändern stets wieder auf.

Narrative in der Forschung und im Journalismus

Als Beispiel eignet sich wiederum der Black Metal als Spielart des Extreme Metal, der sich bewusst von den Charakteristika des frühen (deshalb als klassisch bezeichneten) Heavy Metal[2] absondert und die Akzeptanz der Außenwelt durch eine zunehmende Spirale der Drastik schrittweise verunmöglicht, wie sie Roland Seim (zusammen mit Josef Spiegel) in seinem Buch zur Zensur in Deutschland und mehr noch Reto Wehrli in *Verteufelter Heavy Metal* nachzeichnen. Jedoch greift eine narratologische und diskursanalytische Untersuchung zu kurz, wenn ausschließlich Monographien oder Sammelbände, kurzum: Bücher, herangezogen werden. Eine *grounded theory* kann nur unter extensiver Nutzung einer *oral history*, mehr noch sogenannter *grauer Literatur*, nicht oder nur in Kleinstauflagen veröffentlichte Literatur, Solidität erreichen. Die Praktikabilität einer musikjournalistischen Tätigkeit leuchtet an dieser Stelle ein, da der Redakteur einer Szenezeitschrift Zugang zu Informationsquellen besitzt, über die ein Germanist zum Beispiel nicht unbedingt verfügt. Ohne ein Interesse am Untersuchungsgegenstand »Metal« wird eine Arbeit nur schwer erkenntnisreiche Früchte tragen können. Dies unterscheidet sich nicht von anderen Themen der Human- und Sozialwissenschaften, doch überrascht die herausragende Bezugnahme auf schriftlich fixierte Dokumente letztlich den Wissenschaftler, der zudem als Musikjournalist tätig ist. Die Kurzsichtigkeit der Quellensichtung im Fall Rainer Diaz-Bone wurde bereits angerissen. Jochen Bonz geht auf die Flexibilität der Methodik in seiner Schrift zur neuen Kultur der Tracks ein: Was bei ihm zunächst als (spekulative) Hypothese beginnt, gewinnt innerhalb der Prozessualität seiner kulturwissenschaftlichen-psychoanalytischen Arbeit an Kontur. Er begründet diese stark an die Gattung des Essays angelehnte Methodik mit der Spezifizität des Gegenstandes. Klar ist auch, dass er stets die Gefahr der Affizierung seines Gegenstandes eingeht, was in letzter Konsequenz jedoch seine wissenschaftliche Arbeit, als eine kritische und zugleich empathische Aufarbeitung einer Kulturwelt, empfiehlt. Bonz hat persönliche Interviews mit

2 Heavy Metal bezeichnet hier den klassischen Heavy Metal der späten 70er und der 80er Jahre inklusive der NWoBHM und Power Metal, wohingegen »Metal« als Überbegriff verstanden werden sollte.

den Protagonisten der Kultur des Tracks[3] geführt, wie auch Keith Kahn-Harris mit den Exponenten einer globalen Extreme Metal-Szene. Kahn-Harris geht in der Einführung zu seiner wissenschaftlichen Arbeit auf die Verknüpfungen mit professionellem Journalismus ein und erläutert, welche Vor- und Nachteile diese Art des ethnographischen Zugangs ihm verschafft hat:

> Becoming a writer for a well-respected scenic publication made these issues even more complex and ambiguous. In writing for the magazine I held a position of power within the scene and gained ›subcultural capital‹ (Thornton 1995). This helped give me access to those who might otherwise have been hard to reach, particularly the more famous bands. A number of interviewees specified that they only consented to be interviewed because I wrote for *Terrorizer*. Often, it was unclear how far interviewees understood the purposes for which I was speaking to them. On occassions, band members looked to me to review and publicize their music in the magazine – something that I was not always able to do (Kahn-Harris 2007: 25).

Die doppelte Funktion als Journalist und Wissenschaftler beeinflusst die narrative Strategie der geführten Interviews:

> Politically, I found certain elements of the scene very hard to accept, such as casual sexism, homophobia and racism. On one occassion, a member of an English black metal band told a ›humorous‹ anecdote about how his bandmate pursued some ›Jew-boys‹ down the street with a pig's head. Such incidents were uncommon, but they were enough to make me umcomfortable. The response I chose in such cases was to stay neutral, neither approving nor condemning. The problems with such a response are acute, as my supposed ›neutrality‹ could actually reinforce prejudices by allowing silences to be read as approval (Griffin 1991). However, my own capacity to change deep-rooted patterns of thought and behaviour was not great. Upbraiding people would have jeopardized my access within the scene and might have provoked confrontation with the more extreme members of the scene. I also believe strongly that respect for the subjects of research applies equally to people of all views. Interviews, in their suspension of the ›normal‹ rules of interaction, force the interviewer, who may normally wish to challenge the

3 Jochen Bonz versteht unter der Kultur des Tracks eine von subkulturellen Ideen weitgehend losgelöste Reihe von Handlungsmustern und Haltungen. »Die neue popkulturelle Form, die wir hier als *Kultur des Tracks* bezeichnen, entsteht im Gegensatz zu den klassischen Subkulturen nicht in einer Bezugnahme auf die basale Kultur. Selbstverständlich steht sie zu dieser in einer Beziehung; sie stellt einen Teil von dieser, oder auch: eine Antwort auf in dieser aufgeworfene Fragen dar, das ist klar. Aber ihr Konstitutionsmechanismus, das Wie ihres Funktionierens als Welt, beruht nicht mehr auf der Resignifizierung eines im Verhältnis zu ihr hegemonialen Referenzsystems« (Bonz 2008: 76). Sein ethnographischer Blick auf die Musikszenen der House Music und des Techno wird durch eine Anbindung an psychoanalytisch-semiotisches Instrumentarium eines Jacques Lacan nur unnötig verkompliziert, so dass ein Zugang für Akteure der Szenen an Stellen äußerst schwierig werden kann. Die Subjektivierungsprozesse dieser Musikszenen wären auch anders darstellbar gewesen.

> interviewee, actually to listen to the voice of the ›other‹. For all its dangers, a temporary suspension of moral evaluation during the interview is a strategy more amenable to sociological understanding (Jackson 1987) (Kahn-Harris 2007: 25).

Narration schafft Nähe und Distanz

Wer den Kontakt zu den Urhebern der Metal-Szene(n) scheut, also den Musikern, wird eine Wissenschaft der Bibliothek betreiben, wie es Michel Foucault ausdrückte. Eine Wissenschaft der Bibliothek für andere Wissenschaftler in Bibliotheken. Nicht nur enzyklopädistisch wirken die Aufzählungen der Metal-Fan-Attribute, sondern auch kriminologisch. Angesichts einer zunehmenden Verschaltung von Verwaltungs-, Sicherheits-, Polizei-, Militär- und Sozialwissenschaften stellt sich die systemimmanente Frage, zu welchem Zweck Studien zu den Metal-Szenen durchgeführt werden. So wird bei näherer Betrachtung manche musiksoziologische Arbeit dem Narrativ der Messbarkeit und Kontrolle folgen; die methodische Faszination an der Möglichkeit, eine polyphon (stellenweise verzerrte) eingestellte »Subkultur« durch Kategorien und Auflistungen, Befragungen und statistische Berechnungen einteil- und damit beschreibbar zu machen. Die Schubladen können aufgemacht, durchsucht und wieder neu befüllt werden. Oder aber für immer geleert werden. Sobald eine soziologische Arbeit veröffentlicht ist, kann sie je nach Rezipient für verschiedene Zwecke eingesetzt werden. Diese methodologische Reflektion soll den Horizont für eine Ethik der Metal-Forschung eröffnen, ohne bereits jetzt das Territorium abstecken zu wollen.

Jedoch lässt sich durch die Kommentare auf Foren der Metal-Szenen ein gewisses lebensweltliches Desiderat feststellen, dass durch Metal Studies eine bereits bestehende Diskussionskultur in Richtungen gedrängt wird, die von den Metal-Fans nicht erwünscht sind. Sicher ist, dass Kunst-, Kultur- und Medienwissenschaftler, die mit ihren Forschungsobjekten lebensweltlich verbunden sind, nicht reagieren müssen auf diese Sorgen der Akteure, da sie die Kultur als einen informationellen Regelmechanismus wahrnehmen, der sich selbst stets reproduziert und repräsentiert. Dies übersieht jedoch die methodischen Praxen, die in der Kulturwelt Heavy Metal selbst schon angelegt sind und als Strukturen zunächst emisch betrachtet werden sollten, bevor mit applizierbaren Theorien, also schwerem Gerät, in den Dschungel der Metal-Szenen vorgedrungen wird. Die Fanzine-Kultur als eine autodidaktische, dilettantische (im ursprünglichen Sinne also: als Liebhaberprojekt) stellt eine solche Struktur dar. Die Rezeption literarischer Werke auf Konzeptalben diverser Metal-Bands bietet eine weitere Möglichkeit, Narrative zu ermitteln. Florian Heesch (2011) hat dies am Beispiel der Kooperation zwischen dem Fantasy-Autor Wolfgang Hohlbein und der Power Metal-Band Manowar dargestellt. Ein weiteres lohnenswertes Motiv für eine narratologische Forschung im Bereich der Metal Studies wären die Parallelen zwischen dem Selbstverständnis des (skandinavischen) Black Metal und Forschungsberichten von Polarforschern. Beiden

gemeinsam ist die Reise an die Grenze menschlicher Zivilisation, jedoch muss gerade hier der Unterschied zwischen Fiktion und Realität näher untersucht werden.

Die Faszination diverser Gruppen aus dem Extreme Metal für Imperialismen könnte, so meine Vermutung, einer Narration der »Macht durch Meute« folgen: die Kanadier Ex Deo beschäftigen sich exklusiv mit dem römischen Weltreich als Folge ihres Bandkonzepts und Endstille aus Deutschland bringen Stories aus dem Zweiten Weltkrieg zur Geltung. Allein eine Kritik der kulturellen Quellenwerke bestimmter kultureller Muster ermöglicht Aussagen über die Strategie diverser Metal-Bands. Zudem stellt sich die methodische Frage, ob der Vergleich zwischen Elias Canettis Buch *Masse und Macht* und der Analyse diverser Imperialismen im Extreme Metal aus narratologischer Perspektive Parallelen der Erzählweise ergäben. Und wenn ja, welche Erkenntnisse zum Extreme Metal dies ermöglichte. Dieser methodologische Stoß geht explizit gegen Kahn-Harris' These, dass in diesen Szenen eine »bewusste Anti-Reflexivität« (Kahn-Harris 2007: 144 ff.) gepflegt werde. Die Verbindung von Canettis Werk zu erzählten Imperialismen in den Extreme Metal-Szenen verdankt sich einer Reflexivität, die sich aus Interviews mit Gruppen aus den Genres und einer eigenen Narration speist: einer Narration des Netzwerkers. Indem diese narrative Position, diese methodische »Befangenheit« reflektiert wird, kann sie zum Ausgangspunkt einer narratologischen Untersuchung werden.

Wenn nun aber jede kulturelle Fertigkeit und Rolle zu einem Narrativ werden kann, wie ist dann noch methodisch sonore Forschung möglich?

Indem vom engen Kreis nach außen gearbeitet wird: die Faszination totalitärer (Militär-)Ästhetiken im Extreme Metal lässt sich nicht ausschließlich durch einen Drang nach Provokation erklären, weshalb die Antwort einer moralischen Entrüstung fehl am Platz zu sein scheint, mehr noch für die Metal Studies. Genauere Analysen von Magazinbeständen (vor allem aus der Fanzine-Szene) zeigen zwar, dass sich Stereotypen in Bezug auf Metal halten, doch besonders in den extremen Stilrichtungen erweitert sich das musikalische Spektrum um graphische Inhalte, die einer klassischen Metal-Ästhetik klar entgegenstehen. Rainer Diaz-Bone referiert auch in der zweiten, erweiterten Auflage seiner Diskursanalyse im Jahr 2010 auf die Herkunft der Metal-Fans aus dem Unterschichtsmilieu. Wissenschaft kann nicht vorzeigbare, empirische Befunde zeugen, wenn stets von unveränderlichen Grundlagen ausgegangen wird, die in diversen Subgenres längst überholt sind. Die Analyse mehrerer Jahrgänge der Szenezeitschrift *Legacy* hätte Diaz-Bone eine polykausale Zusammensetzung der Extreme Metal-Szene(n) gezeigt, die sich vermehrt am akademischen Diskurs orientiert. Der von ihm gewählte *Metal Hammer* verfolgt eine beschreibbare Redaktionspolitik, die mit der Kapitalbasis der Zeitschrift zusammenhängt – kein Wort davon in Diaz-Bones Abhandlung. Die Verflechtung der zitierten Dokumente aus der Szene ergibt sich aus narrativen Strategien, die zur Simulation oder Generierung bedeutender Inhalte praktisch angewendet wer-

den. Es stellt sich zudem die Frage nach einer Art »kleinen Literatur«[4] (Begriff, der von Gilles Deleuze und Félix Guattari (1976) für ihr Buch zu Franz Kafka geprägt wurde und der non-hegemonialen Einflüssen in dessen Literatur nachspürt), die sich als Funktion der »Mythosmaschine Metal« gegen eine »Territorialisierung« von Bedeutung und Sinn stellt, die also bewusst in Kauf nimmt, unter dem Radar mancher repräsentativer Diskurse zu verschwinden. Die Narratologie kann in diesem Kontext ideologiekritisch die Funktion von Repräsentation in einer Mediengesellschaft hinterfragen.

Ausblick

Es wäre für die Zukunft zu wünschen, dass näher am Kern der Metal-Szenen gearbeitet werden würde und dadurch unkonventionelle Fragestellungen in die Metal-Forschung eingebracht werden können, die nicht den Beigeschmack von statistischen Erhebungen einer Bundesbehörde tragen. Die Zeiten, in denen Metaller als langhaarige Männer weißer Hautfarbe aus der Arbeiterklasse klar in der Öffentlichkeit erkennbar waren, sind vergangen. Aus der musikjournalistischen Perspektive des hier Schreibenden ist dies auch keinesfalls zu bedauern. Wissenschaftlich wäre dem Material der Musik und der durch Narration inszenierten Ideen (und Ideologien) nachzugehen, statt eine erneute Volkszählung der Metal-Welt durchzuführen. Welche Sounds verbergen sich hinter den Attributen der Subgenres: Referiert zum Beispiel das *black* im Black Metal auf die ästhetische Qualität Schwarz, und wenn ja, auf welche Weise? Wie referieren zudem die Bands, die diesen Stil spielen oder vorgeben zu spielen, auf diese ästhetische Qualität? Diese Fragestellungen öffnen den Horizont der Metal Studies für eine diskursanalytische und erzählerische Erfassung des Kernbestands dieser Szenen: dem Klang, aus dem

4 Die Metapher der »Mythosmaschine Metal« verdankt sich eindeutig der von Deleuze/Guattari entwickelten Begriffsbildung einer Maschine, die am Konzept der psychoanalytischen Wunschmaschine orientiert ist. Sie produziert unentwegt neue Konstellationen (der Macht), um ihren materiellen und illusionären Fortbestand zu sichern. Der »Prozess des Klein-Werdens« steht einer solchen Maschinerie entgegen, ist jedoch letztlich in ihren Kern eingestrickt, da die Maschine die Wunschproduktion von Massen und Meuten widerspiegelt: »Jenseits eines Frau-Werdens, eines Neger-Werdens, jenseits sogar eines Minoritär-Werdens vollzieht sich das finale Unternehmen des Unsichtbar-Werdens. Nein, ein Schriftsteller sollte sich niemals wünschen, bekannt, anerkannt zu sein. Das Gesicht verlieren, die Mauer überklettern oder durchstoßen [...]: Schreiben hat keinen anderen Zweck« (Deleuze 1980: 53). Eine »kleine Literatur« denkt stets die andere Seite mit, die außerhalb des eigenen Blicks die Chance auf das Andere, das noch nicht Erschlossene bietet. Deleuze/Guattari wechseln zwischen Aktivismus und Passivismus in Bezug auf die dargestellten Prozesse, was man auf das Erzählen so deuten könnte: während man erzählt, wird man von den Strukturen und Geschichten, in denen man sich bewegt, erzählt.

sich die Musik speist – durchaus im Sinne einer *sonic fiction*. Aus Sound speisen sich Erzählungen, woraus wiederum Narration (im Sinne narrativer Strategie) entsteht, die neuen Sound hervorbringt. Ein Kreis schließt sich.

Bibliografie

Berndt, Sebastian, 2012, Gott haßt die Jünger der Lüge. Ein Versuch über Metal und Christentum. Metal als gesellschaftliches Zeitphänomen mit ethischen und religiösen Implikationen. Hamburg: tredition.

Bonz, Jochen, 2008, Subjekte des Tracks. Ethnografie einer postmodernen/anderen Subkultur. Berlin: Kadmos.

Bonz, Jochen, 2012, Das Kulturelle. Paderborn: Fink.

Canetti, Elias, 1980, Masse und Macht. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Chaker, Sarah, 2005, Black und Death Metal. Eine empirische Untersuchung zu Gewalt, Religion und politischer Orientierung. München: Grin.

Deleuze, Gilles, 1980, Dialoge mit Claire Parnet. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix, 1976, Kafka. Für eine kleine Literatur. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Dennerlein, Katrin, 2009, Narratologie des Raumes. Berlin et al.: de Gruyter.

Diaz-Bone, Rainer, 2010, Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der Bourdieuschen Distinktionstheorie. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Ekeroth, Daniel, 2007, Swedish Death Metal. New York: Bazillion Points.

Elflein, Dietmar, 2010, Schwermetallanalysen. Die musikalische Sprache des Heavy Metal. Bielefeld: transcript.

Eshun, Kodwo, 1998, More Brilliant Than the Sun. Adventures in Sonic Fiction. London: Quartet Books.

Foucault, Michel, 1977, Sexualität und Wahrheit. Der Wille zum Wissen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Grünwald, Jan G., 2012, Male Spaces. Bildinszenierungen archaischer Männlichkeiten im Black Metal. Frankfurt a.M./New York: Campus.

Heesch, Florian, 2011, Thor im Metal und im Fantasy-Roman. Zur *Asgard Saga* von Manowar und Wolfgang Hohlbein. In: Bartosch, Roman (Hg.), Heavy Metal Studies. Lyrics und Intertextualität. Oberhausen: Nicole Schmenk, 64–88.

Hill, Rosemary/Spracklen, Karl (Hg.), 2010, Heavy Metal Fundamentalisms. Music, Metal and Politics. Oxford: Inter-Disciplinary Press.

Kahn-Harris, Keith, 2007, Extreme Metal. Music and Culture on the Edge. Oxford/New York: Berg Publishers.

Kristiansen, Jon, 2011, Slayer Mag Diaries. New York: Bazillion Points.

Langebach, Martin, 2007, Die Black-Metal-Szene. Eine qualitative Studie. Saarbrücken: VDM.

Lauer, Christoph, 2011, Das Phänomen Heavy Metal. Ein Szene-Porträt. Oberhausen: Nicole Schmenk.

Masciandaro, Nicola, 2010, Hideous Gnosis. First Black Metal Theory Symposium. O.O.: Createspace.

Moynihan, Michael/Søderlind, Didrik, 2003, Lords of Chaos. The Bloody Rise of the Satanic Metal Underground. Los Angeles: Feral House.
Mudrian, Albert, 2006, Choosing Death. Die unglaubliche Geschichte von Death Metal und Grindcore. Berlin: I.P. Verlag.
Nohr, Rolf, 2011, »Music is the Food of Love«. Metal als transmoderne Sinnstiftung. In: Nohr, Rolf/Schwaab, Herbert (Hg.), Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt. Münster: Lit, 307–325.
Roccor, Bettina, 1998, Heavy Metal. Kunst, Kommerz, Ketzerei. Berlin: Iron Pages.
Seim, Roland/Spiegel, Josef, 1998, »Ab 18«. Zensiert diskutiert unterschlagen. Beispiele aus der Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland. Münster: Telos.
Seim, Roland/Spiegel, Josef, 2012, Der kommentierte Bildband zu »Ab 18«. Zensiert diskutiert unterschlagen. Zensur in der deutschen Kulturgeschichte. Münster: Telos.
Walser, Robert, 1993, Running With the Devil. Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music. Hanover/New England: Wesleyan University Press.
Wehrli, Reto, 2012, Verteufelter Heavy Metal. Skandale und Zensur in der neueren Musikgeschichte. Münster: Telos.
Weinstein, Deena, 2000, Heavy Metal. The Music and Its Culture. New York: DaCapo Press.

Diskografie

Endstille (2004): *Dominanz*. Twilight Records.
Endstille (2007): *Endstilles Reich*. Regain Records.
Endstille (2009): *Verführer*. Regain Records.
Ex Deo (2009): *Romulus*. Nuclear Blast.
Ex Deo (2010): *The Final War (The Battle Of Actium)*. Nuclear Blast.
Ex Deo (2012): *I, Caligula*. Nuclear Blast.

»Wimps and Posers Leave the Hall«

Methodische Distanz und Nähe am Beispiel textlinguistischer Heavy Metal-Forschung

Arlette Huguenin Dumittan

»Heavy metal or no metal at all/wimps and posers leave the hall« – die Betonung von Exklusivität, wie sie die Heavy Metal-Band Manowar anno 1992 in ihrem Song *Metal Warriors* propagierte, lässt sich für einen Großteil der Heavy Metal-Szene[1] beobachten. Zwar mögen nicht alle Szeneangehörigen so fundamentalistisch agieren, wie das Manowar in ihrem Song propagieren; dennoch konstruiert sich die Metal-Szene, die zu einem Großteil stark von den Prinzipien der Zusammengehörigkeit und der Anciennität geprägt ist, als Feld, das sich Außenstehenden verschließt. Für interessierte Forschende bedeutet dies, dass für die Gewinnung aussagekräftiger Forschungsresultate idealerweise ein möglichst tiefer Einblick in die Szene angestrebt werden muss. Dieser kann entweder dadurch erreicht werden, dass die Forschenden, wie Bronislaw Malinowski in seinem Werk *Argonauts of the Western Pacific* bereits 1922 forderte, für eine gewisse Zeit ihr »Zelt inmitten der Einheimischen« (in unserem Fall der Fans) aufschlagen, und, wie unter anderem Harold Garfinkel dies 1967 in *Studies in Ethnomethodology* vorschlägt, vorübergehend Teil des zu untersuchenden Feldes werden. Eine andere Möglichkeit besteht darin, dass die Forschenden bereits vor der Untersuchung Teil des Feldes sind und die Forschung von relationaler Nähe geleitet wird. Beide Zugänge haben Vor- und Nachteile; die Herausforderung für den ersten ist es, Nähe zu gewinnen, die für den zweiten dagegen, Distanz zu der eigenen Szene aufzubauen.

Ich will im Folgenden den zweiten Weg beschreiten; der Ausgangspunkt meiner Forschung liegt also in einer relationalen methodischen Nähe. Die Implikationen dieses Vorgehens werde ich im Folgenden am Beispiel meines Dissertationsprojektes darlegen und reflektieren.

---

1 Ich stütze mich im Folgenden auf die Szenedefinition von Hitzler et al. (2001: 20), wonach Szenen »thematisch fokussierte kulturelle Netzwerke von Personen, die bestimmte materiale und/oder mentale Formen der kollektiven Selbststilisierung teilen und Gemeinsamkeiten an typischen Orten und zu typischen Zeiten interaktiv stabilisieren und weiterentwickeln« sind.

Das Heavy Metal-Szenekontinuum

Bezüglich der Metal-Szene sind die primären Treffpunkte Konzerte und Festivals. An beiden bewerben und zelebrieren Bands ihre jeweiligen aktuellen Alben und verkaufen Bekleidung – meistens schwarze T-Shirts – welche mit dem Design des aktuellen Albums und teilweise auch mit den dazugehörigen Tour- oder Festivaldaten versehen sind. Diese Datierungen sind ein sichtbares Symbol der in der Metal-Szene gepflegten Anciennität: Wer länger dabei ist, hat die älteren – und ergo kostbareren – T-Shirts. In Konversationen werden auch Tonträger zu solchen Anciennitätssymbolen: Wer ein besonders altes Exemplar eines Tonträgers besitzt oder einen raren Fehldruck (eines der monetär wertvollsten Beispiele dürfte die sogenannte *Yellow Goat*-Fehlpressung der ersten Bathory-Schallplatte sein), dem wird in solchen szeneinternen Gesprächen Respekt gezollt. Die von Manowar erwähnten *poser* hingegen tragen Neudrucke alter T-Shirts oder kaufen die billigeren Wiederveröffentlichungen alter Alben. Beide sind für Szene-Insider aufgrund von Details erkennbar und kennzeichnen den Szeneneuling oder den Außenseiter. Auch lange Haare bei Männern können als ein solches Anciennitätssymbol fungieren (Höpflinger 2010: 228). Sowohl die Kleidung als auch die langen Haare können nicht rasch erworben werden, was die schnelle Schaffung optisch-relationaler Nähe bezüglich der Heavy Metal-Szene erschwert. So können größere Konzerte oder Festivals (etwa dasjenige in Wacken) durchaus auch von Nicht Szenemitgliedern besucht werden, doch stechen diese optisch aus der restlichen Menge heraus.

Mitglieder der Metal-Szene treffen sich zudem in bestimmten Bars und seltener auch Musikgeschäften, doch sind diese Treffpunkte nicht Orte, an denen die Selbststilisierung notgedrungen »weiterentwickelt« (Hitzler et al. 2001: 20) wird. Konzerte und Festivals hingegen werden in den Medien der Heavy Metal-Szene rezipiert. Während die Szene also von den Massenmedien ignoriert wird, avancieren die szeneeigenen Medien zum primären Informationskanal für die Heavy Metal-Szene. Die Print- und Onlinemagazine fördern das Teilen der von Hitzler erwähnten Selbststilisierung, indem sie Alben und Konzerte rezensieren sowie den Bands mittels Interviews eine Plattform bieten, um diese kreativen Produkte zu vermarkten und die eigene Verbundenheit zur Szene kundzutun. So entsteht durch diese Medien ein Zyklus, der im Promotionsidealfall aus »News zum Album – Albumrezension – Interview – Tourankündigung – Konzertrezension« besteht. Nicht nur im deutschen Raum sind die Webplattformen dieser Magazine (etwa *Rockhard* oder *Legacy*) interaktive, virtuelle Treffpunkte für Lesende und Szeneangehörige. Die Artikel werden nicht nur weiter diskutiert, es werden auch Mitfahrgelegenheiten zu entsprechenden Festivals unter den Usern organisiert. Des Weiteren verfügen sowohl Online- als auch Printmagazine über Facebookpräsenzen, die dafür genutzt werden, neue Mitglieder zu finden und Fans mit Anreißern zu neuen Artikeln auf die Hauptseite zu locken sowie Diskussionen anzustoßen. Der

Gedanke der sogenannten *community* wird online über die realen Landesgrenzen hinaus gepflegt, da dies die Existenz einer loyalen Leserschaft garantiert.

Nähe und Distanz auf der Akteursebene

Untersuchen Forscherinnen und Forscher ihre eigene Szene, ist eine Reflexion über den ausgewählten Blickwinkel sowie das »Involviertsein« ihrer Person ins Forschungsfeld besonders wichtig. Hierbei macht es Sinn, diese »Involviertheit« einer Person innerhalb einer Szene graduell abzustufen. Grossegger/Heinlmaier (2004: 21 f.), Hitzler et al. (2001: 19 ff.) und Trummer (2011: 24 f.) schlagen allesamt eine Intensitätsstufen-Dreiteilung hierfür aus »Kernszene«, »Szene-Insider« und »Mainstream- oder Freizeitszene« vor. Die Kernszene bietet den »kreativen, traditionsbildenden Nukleus« (Trummer 2011: 25). In Bezug auf die Metal-Szene finden sich hier also diejenigen Akteure, die aktiv in einer Band mitwirken, Albumkunst gestalten, Musik produzieren, Konzerte organisieren, professionell Bands fotografieren oder musikjournalistisch tätig sind. Oftmals kombinieren Kernszeneexponenten diese Aktivitäten und sind beispielsweise neben ihrer Bandtätigkeit als Produzenten begehrt, da sie als Metal-Musiker besonders viel von der Materie verstehen (berühmtestes Beispiel für diese Doppelaktivität dürfte der Schwede Peter Tägtgren sein, der neben den Bands Hypocrisy und Pain als Produzent des *Abyss Studio* weltberühmt ist).

Während die Definition der Kernszene klar umrissen ist, gibt es bei der Abstufung zum Szene-Insider bereits mehr Interpretationsspielraum, ab wann jemand ein Szene-Insider ist. Trummer nennt sie »Multiplikatoren«, die »nach außen agieren« und deren Zugehörigkeit nur einen »Teil ihres Lebensstiles ausmacht« (Trummer 2011: 25). Letzteres nennen Grossegger/Heinlmaier (2004: 21) die Fähigkeit des »Szenesurfers«. Das Problem bei der Abstufung des Szene-Insiders im Gegensatz zum Exponenten der Mainstream- oder Freizeitszene ist die Frage, wann jemand zum Szene-Insider wird. Im Heavy Metal-Bereich lässt sich dies nicht an der Anzahl der T-Shirts festmachen (wer alles neu kauft, ist ein Möchtegern-Mitglied, ein *poser*) und ein »aktiver Konsument« (Grossegger/Heinlmaier 2004: 21) kann auch jemand sein, der lediglich online gratis Heavy Metal-Musik hört und herunterlädt, ohne monetär involviert zu sein. Aus diesen Gründen bietet es sich an, das von Grossegger/Heinlmaier (2004: 21) vorgeschlagene Kreismodell dahingehend abzuändern, dass die Grenzen zwischen den einzelnen Stufen fließend sind, ergo ein Szenekontinuum repräsentieren. Dieses wird durch die nicht vorhandenen Ränder zwischen den verschiedenen Graustufen in Abbildung 1 bildlich dargestellt.

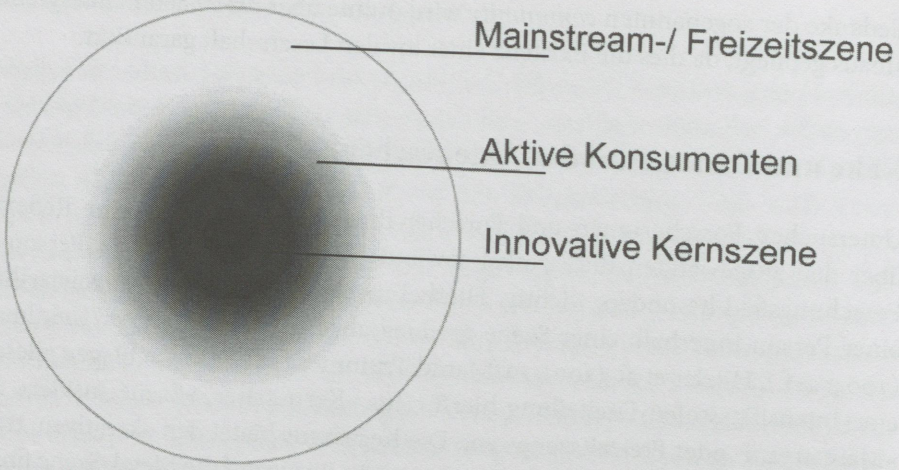


Abbildung 1: Die Heavy Metal-Szene als Szenekontinuum.

Die Szeneforschenden sind auf jeden Fall vom Szenekontinuum betroffen. Grund dafür ist zum einen die Reaktivität, also dass »das Forschungsobjekt [...] also der Befragte, aufgrund der tatsächlichen oder vorgestellten Anwesenheit des Forschers bzw. bei der Befragung des Interviewers anders reagiert, als er in sonstigen alltäglichen Situationen reagieren bzw. sich verhalten würde« (Scholl 2003: 209). Das heißt, dass sich die Reaktivitätssituation für die Forschenden ändert, je nachdem, wo im Szenekontinuum sie sich befinden. Des Weiteren ist für die Reflexion des Standorts der Forschenden der Hermeneutische Zirkel[2] nützlich, da sie je nach ihrer Position im Szenekontinuum an einem anderen – nicht real greifbaren – »Ort« im hermeneutischen Zirkel ihre Interpretation stattfinden lässt.

Konkret bedeutet dies, dass Forschende, die Metal-Forschung betreiben und gleichzeitig zur innovativen Kernszene gehören, den Vorteil haben, über ein großes Vorwissen zu verfügen und sich in der Szene am besten auszukennen, also direkt involviert zu sein. Sie werden nicht als »Fremde« wahrgenommen, was Auswirkungen auf die Reaktivität hat. Interviewantworten werden so anders ausfallen, als bei den von Scholl (2003: 209) geäußerten Bedenken. Negativ ins Gewicht fallen eine mögliche Gewöhnung an die szeneninternen Diskurse und Prozesse so-

2 Der Hermeneutische Zirkel wird hier anhand von Gadamer definiert: »Der Zirkel ist also nicht formaler Natur, er ist weder subjektiv noch objektiv, sondern beschreibt das Verstehen als das Ineinanderspiel der Bewegung der Überlieferung und der Bewegung des Interpreten. Die Antizipation von Sinn, die unser Verständnis eines Textes leitet, ist nicht eine Handlung der Subjektivität, sondern bestimmt sich aus der Gemeinsamkeit, die uns mit der Überlieferung verbindet. Diese Gemeinsamkeit aber ist in unserem Verhältnis zur Überlieferung in beständiger Bildung begriffen. Sie ist nicht einfach eine Voraussetzung, unter der mir schon immer stehen, sondern wir erstellen sie selbst, sofern wir verstehen, am Überlieferungsgeschehen teilhaben und es dadurch selber weiterbestimmen« (Gadamer 2010: 298–299).

wie eine Befangenheit bezüglich der Szene. So fallen einerseits einem Mitglied der Kernszene gewisse szeneeigene »Besonderheiten« nicht mehr auf, sondern werden als »normal« rezipiert und ergo unter Umständen nicht als speziell erwähnenswert klassifiziert. Andererseits müssen von der Szene geprägte normative Vorstellungen, wie zum Beispiel die oben erwähnte Konstruktion einer »außerszenischen« Welt, sorgfältig reflektiert werden. Außerdem besteht in diesem Fall die Aufgabe, im Forschungsprozess eine »größtmögliche methodische Distanz« (Stolz 2001: 39) herzustellen und beispielsweise nicht apologetisch zu argumentieren.

Im Kontinuum zwischen aktiven Konsumenten und der Mainstream-/Freizeitszene befinden sich die positiven Punkte des Vorwissens und der verminderten relationalen Distanz. Je zentrumsnaher jemand in der Sphäre der aktiven Konsumenten ist, desto größer das Vorwissen und desto geringer die relationale Distanz (Ibert 2010: 7). Wer weiter entfernt vom Zentrum ist, verfügt über ein kleineres oder oberflächlicheres Vorwissen und mehr Distanz. Bei den aktiven Konsumenten spielt indes die andere Realität unter Umständen eine Rolle im negativen Sinne, während bei den Forschenden, die eher der Stufe der Mainstream-/Freizeitszene angehören, das geringere (oder oberflächliche) Vorwissen negativ ins Gewicht fällt. Dies macht wiederum mehr Einarbeitung nötig, was durch die karge Quellenlage erschwert wird (etwa ältere Metal-Magazine, die teilweise gesuchte Sammlerstücke sind).

Heavy Metal-Forschung im linguistischen Bereich

Das Dissertationsprojekt *Text Linguistics in Music Magazines and Webzines* (Huguenin Dumittan, 2014) untersucht die Folgen der digitalen Hypertextumgebung für kommunikative, funktionale, und strukturelle Aspekte journalistischer Texte in Heavy Metal-Magazinen und Webzines. Methodisch-hermeneutisch zeigt die Arbeit, wie sich die Szenenähe der Forschenden positiv auf die Forschung auswirken und diese Nähe sogar unabdinglich werden kann. Durch die relative Isolation in den Massenmedien kommt den Texten, die auf das in der Szene vorhandene Wissen Bezug nehmen, als Informationsmedium der Metal-Szene eine höhere Relevanz zu. Außerdem dient das Material, das 2007 gesammelt wurde, der Szene als Informationskanal. In den Foren der entsprechenden deutsch- und englischsprachigen Magazinen und Webzines werden Alben, Konzerte und Interviews weiter diskutiert und auch Abmachungen für Begegnungen außerhalb der virtuellen Welt getroffen.

Die Fragen der Arbeit umfassen die These, dass das digitale Medium sowohl Textproduktion wie auch -rezeption verändert. Dies bedeutet, dass angestammte Textsorten wie Review, Interview oder Konzertbericht anders realisiert werden, wenn das Medium wechselt. Konsequenz dieser Veränderung ist etwa der unmittelbare Kontakt zwischen Leserinnen und Lesern und Autorinnen und Autoren.

Statt der indirekten, unpersönlichen und zeitlich verzögerten Leserbriefkommunikation, kann die Leserin oder der Leser die Autorin oder den Autor bei einem Webzine direkt per E-Mail oder öffentlich im Forum kontaktieren und mit ihr oder ihm über den Artikel diskutieren. Bei Webzines gibt es zudem die Möglichkeit, schon Geschriebenes nachträglich zu verändern – etwa wenn eine Leserin oder ein Leser einen inhaltlichen Fehler gefunden hat oder Informationen zur spezifischen Band ergänzt werden wollen.

Ganz im Sinne des *Web 2.0* sind zudem die Individualisierung von Inhalten sowie die Interaktivität zu festen Größen geworden. Wer sich für die Geschichte einer Band interessiert, erhält mittels Hyperlinks sofortigen Zugang zu allen älteren Inhalten eines Webzines, die sich mit dieser spezifischen Band befassen. Webzines neigen auch dazu, Links, die zu auswärtigen, fremden Websites führen – etwa der Bandwebsite – in Artikel einzubinden oder anzugeben. Dies weicht die traditionellen Definitionen von Autorin und Autor und Leserin und Leser sowie von Textgrenzen auf, denn die Leserin oder der Leser kann sich dazu entscheiden, in einem ganz anderen Text weiterzulesen (Foltz 1996: 112) – und wird so selber zur Autorin ihres Hypertexts. Abbildung 2 illustriert die angebotenen Hyperlinks zu anderen Inhalten im deutschen Webzine *vampster.com*.[3] Navigationslinks führen zu anderen Inhalten des Webzines, beispielsweise zu den anderen Artikelgruppen wie etwa Konzertrezensionen. Sie sind meist grafisch um den eigentlichen Artikel herum gruppiert und haben inhaltlich nichts direkt mit dem Artikel zu tun. Innerhalb des Artikels befinden sich die Referenzlinks, die der Leserin und dem Leser den Zugriff auf mehr Inhalte zu dieser spezifischen Band bieten – seien diese extern (Link zur Band-Webseite) oder innerhalb des Webzines zu finden. Letzteres offeriert eine Archivfunktion, so dass die Leserin oder der Leser Zugriff auf sämtliche Artikel hat, die vom Webzine zu dieser Band publiziert worden sind. Außerdem weisen die semantisch aufgeladenen referenziellen Links innerhalb des Artikels oftmals auf vergleichbare Alben oder Bands hin – auch hier kann sich die Leserin dazu entscheiden, mehr darüber zu erfahren als das Review »zu Ende« zu lesen.

Soziale Netzwerke werden als zusätzliche Werbeplattformen benutzt, doch den eigentlichen Hypertextcorpus findet man innerhalb der unabhängigen Webzines. Print-Magazine nutzen ihren Online-Auftritt für Werbezwecke in eigener Sache und ebenfalls für die Publikation ausführlicherer Interviews (diese Praktik wird etwa vom deutschen Magazin *Legacy* betrieben). Das Individuum entscheidet, was es lesen will und wann und klickt sich nur dorthin, wo seine eigenen Bedürfnisse befriedigt werden. Vor allem Webzines motivieren die Leserin und den Leser zum Ausleben dieser Lesefreiheit, gleichzeitig ist durch das Betreiben von Foren der *community*-Gedanke innerhalb eines Webzines oder der Online-Präsenz eines Magazins sehr präsent – man bindet die Leserinnen und Leser damit, dass sie sich innerhalb des virtuellen Forums auch miteinander austauschen, gemeinsame Wer-

3 Zur Unterscheidung der Links siehe auch Huber (2002: 28 ff.) und Tyrkkö (2008).

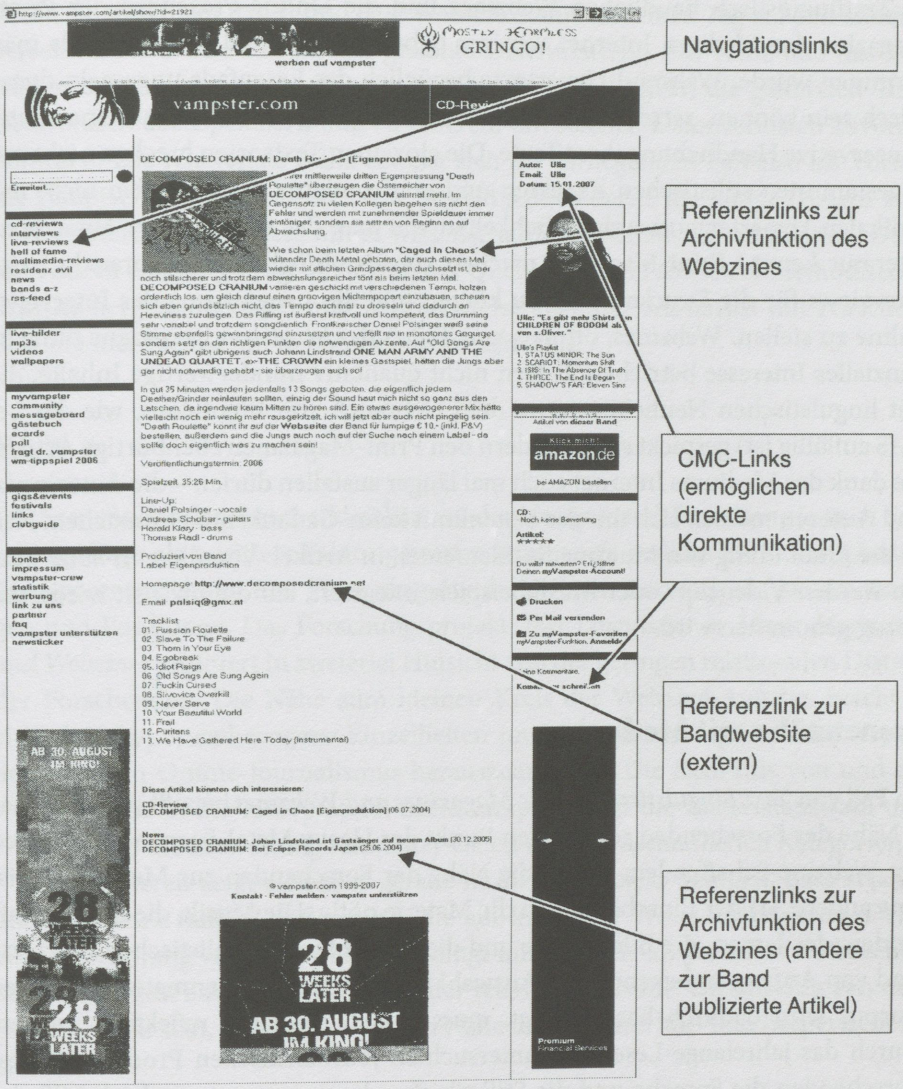


Abbildung 2: Die im deutschen Webzine *vampster.com* angebotenen Hyperlinks zu anderen Inhalten.

te diskutieren und die szeneinterne Selbststilisierung virtuell ausleben können. Dass die Online-Präsenz eines Magazins gar das eigentliche Print-Magazin verdrängen kann, zeigt der Fall des im Corpus untersuchten kanadischen Magazins *Brave Words & Bloody Knuckles*. Es unterhielt schon 2007 eine sehr aktuell gehaltene Online-Präsenz (und nannte sich das »CNN« der Metal-Szene) und existiert mittlerweile nur noch als Webzine. Gründe hierfür sind sicherlich zum einen wirtschaftlicher Natur (trotz Serverkosten ist es wesentlich billiger, ein Webzine zu unterhalten als ein Print-Magazin mit großer Auflage), zum anderen der Wunsch der internationalen Leserschaft, jederzeit auf die aktuellsten Artikel zugreifen zu können statt bis zur Ankunft des abonnierten Heftes zu warten.

Textlinguistisch handhaben Webzines und die Online-Präsenzen der Print-Magazine das Medium Internet weniger bahnbrechend und progressiv als man vermuten würde. Während Hypertexte bezüglich des Lesepfads ungemein dynamisch sein können, setzen die meisten journalistischen Produkte auf eine relativ konservative Handhabung ihrer Texte. Die einzelnen Textsorten brechen nicht mit angestammten stilistischen Aspekten und konfrontieren die Lesenden nicht mit radikalen Hypertextauswahlmöglichkeiten wie man das etwa aus der Hypertext-Literatur kennt.[4] Print-Magazine machen von der Möglichkeit Gebrauch, lange Interviews für die Druckausgabe zu kürzen und die Langfassung des Interviews online zu stellen. Webzines, oftmals von Teilen der kreativen Kernszene ohne finanzielles Interesse betrieben, liefern nicht qualitativ minderwertige Inhalte, die mit linguistischen Neuheiten (etwa dem Gebrauch von Emoticons, wie das bei SMS auffällig ist) gespickt sind, sondern den Print-Magazinen ebenbürtige Artikel, die dank des Mediums Internet auch mal länger ausfallen dürfen – die Autorinnen und Autoren müssen sich um das Seitenlimit keine Gedanken mehr machen. Neu ist die Einbindung von Multimedia-Elementen in Artikel: Vor allem in *news*-Texten werden Videoclips oder Musikbeispiele integriert, auf die im Text wiederum Bezug genommen wird.

Szenennähe mit Methode

Im Fall von *Text Linguistics in Music Magazines and Webzines* betrifft die relationale Nähe der Forschenden sowohl den Punkt der Heavy Metal-Szene wie auch den der Webzine-Schaffenden. Durch die Nähe der Forschenden zur Metal-Szene ist eine andere Art der Einarbeitung in die Materie nötig. Die Musik, die Kunstschaffenden, der Jargon, die Bildsprache und die relevanten journalistischen Produkte sind von Anfang an bekannt. Die Auswahl des relevanten Datenmaterials für den Corpus wird dadurch beschleunigt, muss jedoch sorgfältig reflektiert werden. Durch das jahrelange Lesen der untersuchten journalistischen Produkte ist der Forschenden die Sprache und die Stilistik ebendieser vertraut, zugleich hilft das persönliche Netzwerk zu anderen Szene-Insidern und Mitgliedern der Kernszene dabei, Datenmaterial zu beschaffen und auftauchende Fragestellungen mit Fachkundigen zu diskutieren.

Die jahrelange aktive Mitarbeit bei einem deutschen Webzine und früher bei einem Print-Magazin begründet zudem das Hintergrundwissen zu deren Entstehung und den damit verbundenen Prozessen. Der Kontakt zu den Machern der untersuchten journalistischen Produkte wird dadurch vereinfacht und das Wissen um spezifische Programmierumstände ermöglicht ein effizientes Datensammeln. Dies ist insofern entscheidend, als dass Online-Texte von flüchtiger Natur sind, das

4 Siehe z. B. *Der Schrank. Die Schranke* von 1996, http://kieninger.netzliteratur.net/schrank/s1.htm, 30.08.2013.

heißt, sie sind nicht fixiert und eine Webseite kann von einen Tag auf den anderen verschwinden – und mit ihr das gesamte Datenmaterial. Die Nähe und das Vorwissen der Forschenden halfen im entsprechenden Projekt, die genutzten Texte elektronisch abzuspeichern und zu fixieren, um solchen Datenverlusten zuvorzukommen. Die relationale Nähe erweist sich im vorliegenden Fall also als Vorteil; die Hauptschwierigkeit dieser Nähe besteht jedoch darin, die nötige Distanz zum Datenmaterial zu schaffen, um es wissenschaftlich untersuchen zu können. Diese wird durch eine sorgfältige Reflexion der Quellenauswahl sowie der methodischen Schritte hergestellt. Dabei hilft beispielsweise auch der Austausch mit Forschenden, die nicht selbst mit der Szene verbunden sind.

Fazit

Die Szenennähe der Forschenden kann in der Heavy Metal-Forschung je nach Forschungsfrage als positiver Faktor gewertet werden; sie bedingt aber eine ständige Transparentmachung und Hinterfragung der eigenen normativen Voraussetzungen und Positionen. Das Forschungsprojekt *Text Linguistics in Music Magazines and Webzines* profitiert in zweierlei Hinsicht von der geringen relationalen Distanz der Forschenden. Die Nähe zum kleinen Kreis der Webzine-Autoren macht es einfacher, hypertextbezogene Einzelheiten im Material aufzuspüren und Veränderungen im Online-Journalismus herauszuarbeiten. Die Kenntnis von und die Involviertheit in die Heavy Metal-Szene simplifizieren die Materialauswahl und ermöglichen die Zuordnung relevanter Daten zu wissenschaftlichen Kategorien.

Des Weiteren zeigt sich aber gerade in diesem Projekt deutlich, dass »Nähe« und »Distanz« fluide Größen sind, die auf komplexe Weise interagieren. Denn eine Erforschung von Heavy Metal bedingt immer auch ein partielles Aufbrechen oder zumindest eine Transformation der relationalen Nähe. Gleichzeitig Fan und Forscherin zu sein, bedeutet, zwischen Nähe und Distanz hin- und herpendeln zu können.

Bibliografie

Foltz, Peter W., 1996, Comprehension, Coherence, and Strategies in Hypertext and Linear Text. In: Rouet, Jean-Francois et al. (Hg.), Hypertext and Cognition. Mawah/New Jersey: http://www-psych.nmsu.edu/~pfoltz/reprints/Ht-Cognition.html, 19.12.2013.

Gadamer, Hans-Georg, 2010, Gesammelte Werke. Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik 1. Tübingen: Mohr Siebeck.

Garfinkel, Harold, 1967, Studies in Ethnomethodology. Englewood Cliffs: Prentice Hall Inc.

Grossegger, Beate/Heinlmaier, Bernhard, 2004, Jugendkultur-Guide. Wien: öbv & htp.

Hitzler, Roland et al., 2001, Leben in Szenen, Formen jugendlicher Vergemeinschaftung. Opladen: Leske & Budrich.

Höpflinger, Anna-Katharina, 2010, »Praying for the Death of Mankind«. Ein religionswissenschaftlicher Blick auf die Schweizerische Black Metal Szene. In: Lüddeckens, Dorothea/Walthert, Rafael (Hg.), Fluide Religion. Neue religiöse Bewegungen im Wandel. Theoretische und empirische Systematisierungen. Bielefeld: transcript, 215–242.

Huber, Oliver, 2002, Hyper-Text-Linguistik. TAH. Ein textlinguistisches Analysemodell für Hypertext. Theoretisch und praktisch exemplifiziert am Problemfeld der typisierten Links von Hypertexten im World Wide Web. München: LINGUIST-Net.

Huguenin Dumittan, Arlette, 2014, Text Linguistics in Music Magazines and Webzines. Göttingen: Cuvillier Verlag.

Ibert, Oliver, 2010, Dynamische Geographien der Wissensproduktion. Working Paper 41,7, http://www.irs-net.de/download/wp_wissensproduktion.pdf, 23.01.2012.

Kieninger, M., 1996, Der Schrank. Die Schranke. 1 Stück Theater für 1 Denker im Denktank. http://kieninger.netzliteratur.net/schrank/s1.htm, 30.08.2013.

Malinowski, Bronislaw, 1922/2002, Argonauts of the Western Pacific. An Account of Native Enterprise in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea. London: Routledge.

Scholl, Armin, 2003, Die Befragung, Konstanz: UVK.

Stangl, Werner, 2012, http://arbeitsblaetter.stangl-taller.at/ERZIEHUNGSWISSENSCHAFTGEIST/HermeneutikZirkel.shtml, 03.03.2012.

Stolz, Fritz, 2001, Grundzüge der Religionswissenschaft, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Trummer, Manuel, 2011, Sympathy for the Devil? Transformationen und Erscheinungsformen der Traditionsfigur Teufel in der Rockmusik. Münster: Waxmann.

Tyrkkö, Jukka, 2008, Hyperlinking. Domain Specific Perspectives on Lexical Cohesion. Poster präsentiert auf der ISLE-Konferenz, Universität Freiburg, Deutschland.

Diskografie

Manowar, 1992, *Triumph Of Steel.* Atlantic Records.

Teil II:
Sozialwissenschaftliche Ansätze

Lepra 2011. © Eisa.ch

Sozialwissenschaftliche Perspektive als methodische Herangehensweise

Ein qualitativ-inhaltsanalytischer Zugang zum Gegenstand Heavy Metal

André Epp

Der Anspruch beziehungsweise der Versuch, Heavy Metal als globales Phänomen möglichst ganzheitlich und von verschiedenen Perspektiven aus differenziert zu erfassen, erfordert idealerweise eine breite methodische sowie interdisziplinäre Herangehensweise. Aufgrund dessen sind verschiedenste Ansätze, Sichtweisen, Methoden und Herangehensweisen von Nöten, um dem holistischen Anspruch annähernd gerecht zu werden. So darf die Betrachtung und Analyse keinesfalls auf einer rein musikalischen Ebene stehen bleiben, da der Gegenstand Musik – so auch Heavy Metal – seit jeher bestimmte soziale Phänomene mit sich bringt. Aus der breiten Palette möglicher Methoden wird im Folgenden der Fokus auf einen qualitativ-inhaltsanalytischen Zugang gelegt. Eine solche Herangehensweise impliziert, dass nicht die Musik des Heavy Metal, sondern die damit verbundenen sozialen Interaktionen im Zentrum stehen; es sind die im Heavy Metal performativ handelnden Akteure, die in den Fokus der Forschung rücken.

Gängigerweise wird zwischen einem quantitativ empirischen, der eher als deduktiv gilt, sowie einem qualitativ empirischen Zugang, der als induktiv verstanden wird, unterschieden. Der Paradigmenstreit zwischen der quantitativen und qualitativen Ausrichtung der Sozialforschung, auf den ich hier nicht eingehen werde, kann zum Teil als fachgeschichtlich und bildungspolitisch angesehen werden, da in dieser polarisierten Sichtweise die jeweils andere Position als unproduktiv und erkenntnishemmend erachtet wird (Friebertshäuser/Prengel 2003: 13). Da dies der geforderten Ganzheitlichkeit zuwiderlaufen würde, wird auf eine starre Abgrenzung der beiden Ausrichtungen dezidiert verzichtet. Beide Paradigmen werden eher als sich ergänzende Ansätze verstanden, um so dem Ideal einer interdisziplinär denkenden, von Fragen und nicht von Kämpfen geleiteten neugierigen Wissenschaft zu entsprechen. Mittlerweile hat der qualitative Ansatz seinen Exotenstatus verloren und zählt zu den etablierten Forschungsmethoden (Terhart 2003: 27). Obwohl beide Zugänge eine unterschiedliche Reichweite und verschiedene methodische Grundannahmen besitzen, gelten beide als empirisch und beruhen auf einer wissenschaftlich-systematischen Erhebung und Interpretation von Daten und Informationen über soziale Interaktionen (Bennewitz 2010: 46). Die Wahl der

jeweiligen Methode hängt unter anderem zentral von der Fragestellung sowie dem Ziel des Erkenntnisinteresses ab und hat wiederum Einfluss und Auswirkungen auf das Sammeln von Daten sowie die Analyse.

Im Folgenden werden die Grundsätze und das Verständnis der qualitativen Sozialforschung dargelegt sowie ein kurzer Einblick in ihre Entstehungsgeschichte gegeben. Des Weiteren werden die Vor- und Nachteile von qualitativen und quantitativen Studien an zwei konkreten Beispielen dargestellt. Nachdem in die Vorgehensweise und Auswertungstechniken der qualitativen Inhaltsanalyse eingeführt wurde, folgt ein Resümee, in dem dargelegt wird, warum ein qualitativ empirischer Ansatz für die Heavy Metal-Forschung als fruchtbar erachtet werden kann.

Grundlagen der qualitativen Sozialforschung

Qualitative Sozialforschung ist vor allem durch die geisteswissenschaftliche Hermeneutik Wilhelm Diltheys, die soziologischen Arbeiten der Frankfurter Schule und die Chicago School der 1920er-Jahre beeinflusst und somit als Sammelbegriff für verschiedene methodische Vorgehensweisen und Theorieannahmen zu verstehen. Die unterschiedlichen Untersuchungsansätze vereint dabei eine gemeinsame Grundannahme: Die soziale Wirklichkeit ist nicht einfach positiv gegeben (Bennewitz 2010: 43 ff.), sondern

> soziale Systeme bestehen nicht unabhängig von Individuen und deren Sicht- und Handlungsweisen als vorgefertigte, an sich existierende Größen. Sie gewinnen ihre Bedeutsamkeit erst durch Interpretationsleistungen der Handelnden. Die soziale Welt wird als eine durch interaktives Handeln konstituierte Welt verstanden, die für den Einzelnen aber auch für Kollektive sinnhaft strukturiert ist. Soziale Wirklichkeit stellt sich somit als Ergebnis von sozial sinnhaften Interaktionsprozessen dar (Bennewitz 2010: 45).

Im Fokus steht daher der Nachvollzug der subjektiven Perspektive des sozial Handelnden (Lamnek 2010: 222).

> Wenn soziale Welt als sinnhaft strukturiert, immer schon gedeutet erlebt wird, so ist es im Rahmen von Sozialforschung, die sich am Handeln von Menschen orientiert, zuvörderst und zunächst wichtig, die soziale Welt ›mit den Augen der Handelnden selbst‹ zu sehen, d. h. subjektive Sinnstrukturen nachzuvollziehen (Terhart 2003: 29).

Somit analysieren und beschreiben qualitativ arbeitende Forscher typischerweise soziale Kontexte unterschiedlicher Akteursgruppen, Einzelfälle oder institutionelle Kontexte und Bedingungen. »Sie untersuchen Interaktions-, Sozialisations- und Bildungsprozesse ebenso wie subjektive Sichtweisen, (latente) Sinnstrukturen oder Handlungs- und Deutungsmuster« (Mayring 2002: 44). Ziel der Auswertung und Interpretation qualitativer Daten ist es, »Sinnstrukturen oder Funktionen und Regelmäßigkeiten (z.T. auch Regeln) des Geäußerten oder Beobachteten aus dem

Material herauszuarbeiten« (Bennewitz 2010: 50). Soziale Konstruktionen, die von den Handelnden selbst sinnhaft gebildet werden, werden also rekonstruiert (Mayring 2002: 45).

Vor allem auf der Basis der stärker aufkommenden Kritik an der Methodologie der quantitativen Sozialforschung Mitte der 1970er-Jahre und zu Beginn der 1980er-Jahre, die als qualitative Wende bezeichnet wird (Mayring 2002: 9 ff.), lässt sich die qualitative Sozialforschung und ihre Position in der wissenschaftlichen Welt besser verstehen. Durch die kritische Auseinandersetzung mit den konventionellen Verfahren und dem Versuch, eigene Vorstellungen praktisch umzusetzen, kristallisierten sich zentrale Prinzipien heraus, die als die Programmatik der qualitativen Sozialforschung verstanden werden können (Lamnek 2010: 4 ff.). Ihre Perspektive ist nämlich vielmehr kultur- und subjektorientiert, anstatt struktur- und administrationsorientiert (Terhart 2003: 32). Qualitative Methoden in der Sozialforschung verfolgen somit, wie bereits erwähnt, das Ziel, die Welt der Handelnden beziehungsweise das zu untersuchende Phänomen aus ihrer eigenen Perspektive zu erschließen (Huber 1992: 115). Qualitative Forschung ist keine beliebig einsetzbare Technik, sondern wie es Philipp Mayring formuliert, »eine Grundhaltung, ein Denkstil, der auch in einem anderen Gegenstandsverständnis fußt, der immer streng am Gegenstand orientiert ist« (Mayring 2002: 8). Dies verdeutlichen die vier zentralen Grundsätze, die das Grundgerüst des qualitativen Denkens darstellen:

1. Ausgangspunkt sowie Gegenstand humanwissenschaftlicher Forschung sind immer Subjekte, also die Menschen beziehungsweise die Akteure.
2. Der Beginn der Analyse umfasst eine detaillierte Beschreibung des Gegenstandsbereiches.
3. Dieser liegt nie völlig offen und muss auch durch Interpretation erschlossen werden, da für unterschiedliche Akteure und Beobachter dieselbe „objektiv" beobachtbare Handlung eine völlig andere Bedeutung besitzen kann.
4. Der Gegenstandsbereich muss möglichst in seiner natürlichen Umwelt untersucht werden.

Die Ergebnisse können nicht automatisch verallgemeinert werden, sondern müssen immer am Einzelfall begründet werden (Mayring 2002: 20 ff.). Aus diesem eher abstrakten und allgemeinem Gerüst leitet Philipp Mayring die sogenannten 13 Säulen des qualitativen Denkens ab, die Standards qualitativer Forschung sind und als konkrete Handlungsanweisungen angesehen werden können (Mayring 2002: 24 ff.).

In einem qualitativen Forschungsprozess müssen immer Einzelfälle erhoben und analysiert werden, »an denen die Adäquatheit von Verfahrensweisen und Ergebnisinterpretationen laufend überprüft werden kann« (Mayring 2002: 27). Einzelfälle sind von Nöten, um von der Rekonstruktion des Besonderen auf das Allgemeine schließen zu können. Unter anderem besitzt qualitative Forschung da-

her einen explorierenden und hypothesengenerierenden Charakter anstatt einen hypothesenprüfenden. Einzelnen Personen wird es ermöglicht sich auszudrücken; ihnen wird eine Stimme verliehen, um ihre Zeugnisse für andere wahrnehmbar zu machen (Klüver 1995: 287). Daraus folgt, dass argumentative Verallgemeinerungen immer explizit argumentativ abgesichert sein sollten und genau begründet werden muss, »welche Elemente aus den Ergebnissen verallgemeinerbar sind und woraufhin (auf welche Situationen, für welche Zeiten) sie verallgemeinerbar sind« (Mayring 2002: 35). Ergebnisse der qualitativen Forschung beziehen somit ihre Gültigkeit zunächst immer nur für das Phänomen beziehungsweise den Bereich, in dem sie gewonnen wurden.

Induktive Verfahren besitzen also eine zentrale Rolle zur Stützung und Verallgemeinerung der Ergebnisse. Daher ist es wenig sinnvoll in den Humanwissenschaften nach allgemeingültigen, raumzeitlich unabhängigen Gesetzen zu suchen. Aufgrund dessen wird der Regelbegriff verwendet, der davon ausgeht

> dass Menschen nicht nach Gesetzen quasi automatisch funktionieren, sondern sich höchstens Regelmäßigkeiten in ihrem Denken, Fühlen und Handeln feststellen lassen. Solche Regelmäßigkeiten sind keine rein automatischen Prozesse, sondern werden vom Menschen selbst auch hervorgerufen […]. Regeln sind auch immer an situative, soziohistorische Kontexte gebunden. So erscheint der Regelbegriff für den humanwissenschaftlichen Gegenstandsbereich weitaus adäquater als der Gesetzesbegriff (Mayring 2002: 37).

Die Offenheit der Forschungsperspektive, die auf theoretischer und methodischer Ebene festgemacht wird, ist für die qualitative Forschung ein grundlegendes Bestimmungsinstrument – sie ist das »Herzstück« (Mayring 2002: 27 f.). So muss dem Forschungsgegenstand auch möglichst unvoreingenommen entgegengetreten werden, sodass beispielsweise dem Gegenstand keine vorab formulierten Theoriemodelle übergestülpt, sondern dass diese am Gegenstand selbst gewonnen werden (Terhart 2003: 28 ff.). Offenheit bedeutet also, dass der Forscher versuchen muss, sich frei von seinem Vorwissen zu machen, sich von diesem zu distanzieren und zu trennen – er muss sich seines Vorwissens bewusst werden – indem er dieses explizit darlegt und reflektiert, sodass der Nachvollzug gewährleistet ist.

Nichtsdestotrotz muss der qualitative Forschungsprozess systematisch und regelgeleitet vorgehen. Er muss methodisch kontrolliert ablaufen, das jeweilige Vorgehen und die einzelnen Verfahrensschritte müssen dargelegt und dokumentiert werden, sodass der wissenschaftlichen Qualität Rechnung getragen wird. Das Postulat der Offenheit beinhaltet auch die Offenlegung des eigenen Vorverständnisses, da dieses auch immer die Interpretation beeinflusst. Der eigene Standort muss dokumentiert und offengelegt werden, um zu überprüfen, wie er die Analyse beeinflusst und weiterentwickelt hat. Daher sind introspektive Daten für die Analyse ebenfalls zugelassen, nur müssen diese explizit kenntlich gemacht werden, sodass der Nachvollzug gewährleistet bleibt (Mayring 2002: 27 ff.). Somit ist prinzipiell

jeder Forschungsprozess durch die Dialektik von Offenheit und Strukturiertheit gekennzeichnet.

Ein weiteres augenfälliges Merkmal qualitativer Forschung ist mit der Art und Weise der Datenerhebung sowie mit dem Prozess der Erkenntnisgewinnung verbunden. Die Datengewinnung wird als ein kommunikativer Prozess zwischen den im Forschungsprozess handelnden Personen (Forschende und Informanden) verstanden. Diese Interaktion muss den Forschenden bewusst werden, weshalb sie dies beim Prozess der Erkenntnisgewinnung zu reflektieren haben (Lamnek 2010: 12 f.). »Die Interaktionsprozesse von sich verändernden Forschern und Subjekten [»Beforschten«] sind also die eigentlichen Daten der Sozialwissenschaften im Sinne qualitativer Forschung« (Mayring 2002: 32). Des Weiteren liegt der qualitativen Forschung eine holistische Betrachtung des Menschenbildes zugrunde, sodass die einzelnen menschlichen Lebens- (Beruf, Familie, Gesellschaft) und Funktionsbereiche (Fühlen, Denken, Handeln) immer wieder zusammengeführt und in einen größeren Kontext gebracht werden müssen. Die Betonung der Ganzheitlichkeit des Menschen ist ein wichtiges Merkmal der Subjektauffassung des qualitativen Denkens (Mayring 2002: 32 f.). »Die analytische Trennung in einzelne Teile, Variablen, kann zwar sinnvoll sein, immer aber muss nach den umfassenden Bedeutungsstrukturen gefragt werden« (Mayring 2002: 33). So muss auch die Historizität mit berücksichtigt werden, da humanwissenschaftliche Gegenstände immer eine Geschichte besitzen und sich verändern können (Mayring 2002: 33).

Aus der Programmatik der 13 Säulen des qualitativen Denkens wird ersichtlich, dass das qualitative Paradigma vor allem die wissenschaftstheoretischen Annahmen des Konstruktivismus und des symbolischen Interaktionismus teilt (Winter 2010a; Winter 2010b). Für die Auswahl bestimmter Forschungsverfahren ist ausschlaggebend, dass Fragestellung, Theorie und Methode in einer gegenseitigen Rechtfertigungsbedingung stehen, sodass ein fundierter Bezug aufeinander sichergestellt ist (Aufenanger 1991: 38). Zum anderen wird erkenntlich, dass ein qualitatives Vorgehen einen viel tiefergehenden Verständnisprozess anstrebt, als eine quantitative Herangehensweise; letztere strebt im Gegenzug einen breiten Blick an und ist deshalb möglicherweise repräsentativer. Durch das tiefere Vordringen in die Materie wird ein eingehenderes Verstehen sowie Erklären des zu untersuchenden Gegenstandes gewährleistet, da unter anderem auch latente Sinnstrukturen erfasst werden können (Mayring 2010a: 9). Diese Unterschiede möchte ich im Folgenden an ausgewählten Beispielen beziehungsweise Studien illustrieren.

Quantitative und qualitative Studien

Sarah Chaker hat in ihrer Studie *Black und Death Metal. Eine empirische Untersuchung zu Gewalt, Religion und politischer Orientierung* (Chaker 2004) eine quantitative Herangehensweise gewählt, um das thematische Interesse von Akteuren

(»Fans«) der Black und Death Metal-Szene an den Lyriks zu erfassen und abzubilden. Dabei wurden von den Akteuren der beiden Genres auffallend unterschiedlich häufige Angaben zu folgenden thematisch sehr breit gefächerten Themen gemacht: Krieg und Kampf; Folter und Selbstverstümmelung; nordische Mythologie; Politik; Horror und Splatter; Satanismus; Tod (Chaker 2011: 14).

Bei einer quantitativen Erhebung wie dieser bleibt beispielsweise offen, was die befragten Akteure der jeweiligen Szene genau unter nordischer Mythologie, Politik oder Krieg und Kampf verstehen beziehungsweise unter dieser Kategorie aus ihrer individuellen Sicht subsumieren. Des Weiteren lassen die erfassten Daten keine Aussagen und Rückschlüsse darüber zu, was den Einzelnen an den politischen Themen interessiert oder welche politischen Motive etwa in den Lyriks seines Erachtens genau thematisiert werden. Vorteil gegenüber einer qualitativen Vorgehensweise ist jedoch ganz klar die breite Repräsentativität. So wird beispielsweise aus der Erhebung ersichtlich, dass sich 35,7% der Akteure der Death Metal-Szene für politische Themen interessieren. Im Gegensatz dazu aber nur 16,4% der Akteure der Black Metal-Szene sich von dieser Thematik angesprochen fühlen, sodass durch die quantitative Herangehensweise eine breite Repräsentativität und Vergleichbarkeit gegeben ist (Chaker 2011: 17). Aufgrund der numerischen Informationen kann eine hohe Präzision gewährleistet werden, da sie unter kontrollierten Bedingungen die genaue Ausprägung eines Merkmals bei einem Merkmalsträger angeben, während bei verbal präsentierten Informationen der semantische Gehalt voraussetzungsreich interpretiert werden muss. Somit können erhobene Informationen präzise miteinander verglichen werden, wenn die Skala zur Messung von Merkmalsausprägungen bestimmte Eigenschaften besitzt (Hussy et al. 2010: 51f.). Zudem sind die Akteure, die einen standardisierten Fragebogen mit vorgegebenen Antwortmöglichkeiten ausfüllen, wesentlich besser davor geschützt, dass aus ihren Antworten und deren Verarbeitung im weiteren Forschungsprozess keine Rückschlüsse auf ihre Person gezogen werden könnten, als diejenigen, die detailliert über ihre eigene Biographie erzählen (Bergold/Flick 1990: 14). Nichtsdestotrotz – ich möchte hier keine Grabenkämpfe führen, denn meiner Ansicht nach besitzen sowohl quantitative als auch qualitative Zugänge ihre Berechtigung, um den oben erwähnten Anspruch der Ganzheitlichkeit zu entsprechen und Phänomene differenziert aus verschiedenen Perspektiven zu erfassen – müssen neben der breiten und oberflächlichen Erfassung des Gegenstandes auch qualitative Zugänge ihre Berechtigung finden, die ein Phänomen enger, tiefergehender und detaillierter erfassen und beschreiben.

Es wird hierbei ersichtlich, dass eine qualitative Erhebung einen viel tieferen Einblick und eine detailliertere Analyse ermöglichen würde, die beispielsweise das Politikverständnis und die inhaltliche Schwerpunktsetzung der einzelnen Individuen rekonstruieren und offenlegen könnten. Die quantitative Methodologie erfasst demnach – mit standardisierten Methoden – das soziale Feld in seiner

Vielfalt nur eingeschränkt und ausschnittsweise, sodass komplexe Strukturen nur vereinfacht und reduziert dargestellt werden können (Lamnek 2010: 4).

> Zielt die konventionelle Methodologie darauf ab, zu Aussagen über Häufigkeiten, Lage-, Verteilungs- und Steuerungsparameter zu gelangen, Maße für Sicherheit und Stärke von Zusammenhängen zu finden und theoretische Modelle zu überprüfen, so interessiert sich eine qualitative Methodologie primär für das ›Wie‹ dieser Zusammenhänge und deren innere Struktur vor allem aus der Sicht der jeweils Betroffenen. [...]. Insofern produziert die qualitativ orientierte Forschung deskriptive Daten über Individuen, die als Teil eines Ganzen und nicht als isolierte Variablen gesehen werden, wie dies oft im quantitativen Paradigma der Fall ist (Lamnek 2010: 4).

Im Vergleich dazu wählten Moritz Masurek, Julius Othmer und André Epp in ihrer Untersuchung *Metal-Lyrics als (sub-)kultureller Ausdruck in autoritären Systemen* (Epp et al. 2011) eine qualitative Herangehensweise. Sie haben die Inhalte, die die Protagonisten in ihren Texten thematisieren, mit Hilfe von Leitfadeninterviews (Friebertshäuser 2003) erhoben und mit den Lyriks verglichen. Durch diese Herangehensweise ist es möglich, aufgrund der konkreten und persönlichen Meinungen und Erfahrungen der Szene-Anhänger die Bedeutungszusammenhänge zu rekonstruieren und die inhaltliche Ebene herauszuarbeiten. Somit ist ein tieferes Eindringen Verstehen und Erklären in die Materie möglich, denn qualitative Methoden sind besser geeignet, um an die Innensicht (emische Sicht) der Akteure zu gelangen (vgl. Moser 1995: 112).

Die beiden Studien sollen unter anderem verdeutlichen, dass es von der Fragestellung, dem Erkenntnisinteresse und der Intention des Forschers abhängt, wie tief dieser in das Phänomen eintauchen möchte. Neben der eher oberflächlichen Erfassung durch quantitative Analysen ist auch ein qualitativer Zugang sinnvoll, um ein Phänomen tiefer und detaillierter analysieren zu können. Im Sinne eines *mixed methods* Zugangs sind letztlich also beide Zugänge von Nöten, um der schon mehrfach erwähnten Ganzheitlichkeit annähernd entsprechen zu können.

Qualitative Inhaltsanalyse

In den Sozialwissenschaften gehören die Techniken der qualitativen Inhaltsanalyse zu den Standardmethoden der Textanalyse (Mayring 2010b: 601).

> Mit ihren differenzierten Auswertungstechniken ist sie von ihrer methodologischen Anlage her grundsätzlich hervorragend dazu geeignet, qualitativ erhobenes Material – auch unter ungünstigen theoretischen Voraussetzungen (beispielsweise bei explorativen Studien) und schwierigen Arbeitsbedingungen [...] – auszuwerten (Steigleder 2008: 197 f.).

Ein Ziel der qualitativen Inhaltsanalyse ist es, sprachlich fixiertes Material (wie beispielsweise transkribierte Texte) systematisch und geleitet nach vorab festgelegten Regeln der Textanalyse zu untersuchen, zusammenzufassen und Rückschlüsse auf bestimmte Aspekte von Kommunikation zu ziehen (Mayring 2010a: 47), »indem sie das Material schrittweise mit theoriegeleitet am Material entwickelten Kategoriensystemen bearbeitet« (Mayring 2002: 114). Im Zentrum des inhaltsanalytischen Verfahrens stehen somit Kategorien beziehungsweise Kategoriensysteme. Zentral ist dabei die Festlegung eines konkreten Ablaufmodells der Analyse, da die qualitative Inhaltsanalyse kein Standardinstrument ist, welches immer gleich aussieht. Es muss an den konkreten Gegenstand, das Material angepasst sein sowie auf die spezifische Fragestellung hin konstruiert werden (Mayring 2010a: 49). Die Kategorien beziehungsweise Kategoriensysteme sind das zentrale Instrument, das die Auswertungsaspekte in Kurzform darstellt. Sobald das erste Mal eine Textstelle gefunden wurde, die für die Forschungsfrage als thematisch wichtig erachtet wird, wird induktiv eine Kategorie konstruiert, die möglichst nahe am Material formuliert ist. Ein Satz oder Begriff kann dabei als Kategorienbezeichnung dienen. Wird im weiteren Verlauf der Analyse eine andere dazu passende Textpassage identifiziert, so wird diese ebenfalls unter dieser Kategorie subsumiert. Sollte eine Textstelle nicht zu der bereits gebildeten Kategorie passen, so wird eine neue Kategorie induktiv aus dem Material heraus gebildet. Nachdem das komplette Material durchgegangen wurde, muss das Kategoriensystem unter Berücksichtigung des Selektionskriteriums und Abstraktionsniveaus überarbeitet werden (Mayring 2010a: 49 ff.). »Es muss geprüft werden, ob die Logik klar ist (keine Überlappungen) und der Abstraktionsgrad zu Gegenstand und Fragestellung passt« (Mayring 2002: 117). Das Resultat ist ein Kategoriensystem zu einem bestimmten Thema, verbunden mit konkreten Textpassagen (Mayring 2010a: 85). Es lassen sich im Umgang mit Texten und bezogen auf das Analyseinteresse drei unabhängige Grundformen des Interpretierens, die nicht als nacheinander zu durchlaufende Schritte verstanden werden müssen, unterscheiden:

- Zusammenfassende Techniken
- Explizierende Verfahren
- Strukturierende Verfahren

Die zusammenfassende Technik soll das Datenmaterial auf die wesentlichen Bestandteile reduzieren. Das reduzierte Material muss aber immer noch ein Abbild des Grundmaterials darstellen. Durch Abstraktion soll ein überschaubarer Korpus geschaffen werden, in dem die wesentlichen Inhalte erhalten bleiben. Das Material wird dabei in einzelne bedeutungstragende Paraphrasen umgewandelt und zerlegt. Diese werden schrittweise auf ein höheres Abstraktionsniveau (Kategorien) verallgemeinert. Bei der Bearbeitung von großen Materialmengen ist es meist nicht möglich, alle inhaltstragenden Textstellen zu paraphrasieren, so dass auf

das schrittweise Vorgehen verzichtet werden kann und mehrere Analyseschritte zusammengefasst werden können. Dabei werden die Textstellen sofort auf das angestrebte Abstraktionsniveau transformiert. In diesem Schritt stellt die induktive Kategorienbildung eine wichtige Vorgehensweise dar. Nach der Reduzierung müssen die Kategorien am Ausgangsmaterial rücküberprüft werden, ob diese auch wirklich die Inhalte in reduzierter Form repräsentieren (Mayring 2010a: 65 ff.).

Bei der Explikation stehen unklare Textpassagen im Fokus des Interesses. Diese interpretationsbedürftigen Stellen sollen systematisch unter dem Rückgriff auf den Textkontext aufgeklärt werden. Die Explikation dient der Erläuterung interpretationsbedürftiger Textstellen wie zum Beispiel ungebräuchlicher Vokabeln (Mayring 2010a: 85 ff.). Dabei wird zwischen einer engen und weiten Kontextanalyse unterschieden. Letztere zieht zusätzliches Material zur Analyse hinzu, erstere greift auf die erhobenen, also vorliegenden Daten zurück. Die strukturierende Analyse verfolgt sodann das Ziel, das Material nach vorab festgelegten Ordnungskriterien zu systematisieren. Die Strukturierungsdimensionen müssen dabei genau bestimmt, aus der Fragestellung abgeleitet und theoretisch begründet werden (Mayring 2010a: 92 ff.). »Das können formale, inhaltliche Aspekte oder bestimmte Typen sein« (Mayring 2002: 118).

Die beschriebene Methode eignet sich besonders gut, »um im Sinne des interpretativen Paradigmas qualitativer Sozialforschung subjektive Perspektiven von Befragten zu erfassen, und zugleich gewährleistet sie es systematisch, regelgeleitet und intersubjektiv überprüfbar, theoretische Überlegungen und empirische Ergebnisse miteinander zu verbinden« (Steigleder 2008: 198). Auch Günter Huber sieht den Vorteil dieser Systematisierung in der Erarbeitung des Kategoriensystems, das eine intersubjektiv überprüfbare Gestaltung, die schrittweise Materialbearbeitung sowie die Bestimmung der Analyseeinheiten zulässt (Schwarz-Govaers 2005: 187).

Conclusio

Wie dargelegt, ermöglicht eine qualitative Herangehensweise – beispielsweise mit Hilfe der Techniken der qualitativen Inhaltsanalyse – ein tiefes und detailliertes Eindringen in den Gegenstand Heavy Metal. Vorteil dieser Herangehensweise ist somit ein Verstehen und Erklären einzelner Perspektiven sowie Phänomene beziehungsweise ein tiefes Eindringen in diese, da sich der Ansatz von einer oberflächlichen Betrachtung des Phänomens trennt. So können mit Hilfe des qualitativen Paradigmas verschiedene Akteure befragt und miteinander verglichen werden, beispielsweise was Heavy Metal für sie bedeutet, sodass deren emische Sichtweise deutlich wird. Das Fruchtbare dieses Ansatzes für die Heavy Metal-Forschung ist also ein besserer Verstehens- und Erklärungsprozess der Akteure, ihrer Innensicht und deren soziale Interaktion. So kann des Weiteren auch nachvollzogen werden, warum sich gerade in bestimmten geographischen Regionen größere Metal-Sze-

nen herausgebildet haben und in anderen wiederum nicht, oder was die Akteure veranlasst, Teil einer bestimmten Subszene (Subgenre) zu werden. Ferner bringt diese Methode aber auch einige Nachteile mit sich, wie beispielsweise die erwähnte Verallgemeinerung. Es muss deshalb genau bestimmt werden, auf welche Gegebenheiten und welche Population die Ergebnisse verallgemeinert werden können.

Aus den Vor- und Nachteilen der jeweiligen Ansätze ergibt sich für den Forschenden die grundlegendste Frage, welche er sich zu Beginn des Forschungsprozesses stellen muss: Wie lautet meine Fragestellung und was ist das Ziel meines Erkenntnisinteresses. Denn die Wahl der jeweiligen Methode (quantitativ oder qualitativ) darf und kann nicht pauschal festgelegt werden. Die Entscheidung der Vorgehensweise hängt zentral von der Fragestellung und dem Ziel des Erkenntnisinteresses ab und hat somit Einfluss und Auswirkungen auf das Sammeln von Daten und deren Analyse. Obwohl sich beide Methoden als empirisch verstehen, gibt es, wie gesehen, erhebliche Unterschiede zwischen der quantitativ-empirischen und der qualitativ-empirischen Forschung, wie beispielsweise vorgegebene Kategorien (quantitativ) vs. offene Verfahren (qualitativ), Variablenorientierung vs. Fallorientierung, deduktives vs. induktives Vorgehen, numerische vs. interpretationsbedürftige Daten, hypothesenprüfender vs. hypothesengenerierender Charakter, sodass die jeweilige Herangehensweise mit der Fragestellung sowie dem Ziel des Erkenntnisinteresses im Gleichgewicht stehen muss und nicht nach Belieben, forschungsmethodischen Präferenzen oder nach Gutdünken gewählt werden kann, sondern dezidiert von der Forschungsfrage und dem Ziel der Erkenntnis abgeleitet werden muss. Es wird deutlich, dass die Ansätze verschiedene Grundannahmen, Grundverständnisse und somit auch unterschiedliche Reichweiten besitzen, die bei der Frageentwicklung und -stellung reflektiert werden müssen. Wie bereits erwähnt, ist für die Auswahl bestimmter Forschungsverfahren ausschlaggebend, dass die Fragestellung in einem fundierten Bezug zu Theorie und Methode steht, sodass die Wahl für eine bestimmte Methode nicht im Voraus entschieden werden kann, da Fragestellung, Methode und Theorie in einer gegenseitigen Rechtfertigungsbedingung stehen (Aufenanger 1991: 38).

Generell ist somit zu beachten, dass wissenschaftliche Forschung keinen voraussetzungsfreien Zugang zu ihrem Gegenstand besitzt, da sie ihn nicht einfach als solchen erfassen und unverändert darstellen kann. Wissenschaftliche Methoden besitzen keine neutralen Zugangsweisen, denn sie beruhen auf Vorentscheidungen und beinhalten eine Reihe von theoretischen Vorannahmen, sodass sie einen (mit-)entscheidenden Einfluss auf die Gegenstandskonstituierung ausüben (Scheele 1988: 11). »Sie bilden den Gegenstand nicht einfach ab, sondern nehmen konstruierend einen ›theoretischen Eingriff‹ [...] an ihm vor, indem sie bestimmte Gegenstandsmerkmale abbilden und andere vernachlässigen« (Scheele 1988: 11). Somit lässt sich ein Gegenstand auch nur vermittelt über das Instrument der jeweils benutzen Methode erkennen, denn möchte man von einem angezielten Theorieansatz bestimmte Gegenstandsmerkmale in den Mittel- beziehungsweise

Vordergrund der Forschung stellen, sind nicht alle Verfahren in gleicher Weise dafür geeignet (Scheele 1988: 11).

Ferner schließen sich die verschiedenen Ansätze nicht gegeneinander aus – beide vorgestellten Vorgehensweisen besitzen ihre Daseinsberechtigung – sondern sie können im Sinne eines *mixed methods* Ansatzes zweckmäßig miteinander verbunden werden und so zur Überwindung des qualitativen-quantitativen Gegensatzes beitragen. Das Ideal einer offenen und interdisziplinär denkenden, von Fragen (und nicht Kämpfen) geleiteten, neugierigen Wissenschaft kann damit erfüllt werden, um sich dem geforderten holistischen Anspruch anzunähern. Qualitatives Denken stellt damit keine Alternative zum quantitativen Denken dar, denn qualitatives und quantitatives Denken sind in jedem Erkenntnis- und Forschungsprozess enthalten (Mayring 2002: 20).

Bibliografie

Aufenanger, Stefan, 1991, Qualitative Analyse semi-struktureller Interviews. Ein Werkstattbericht. In: Garz, Detlef/Kraimer, Klaus (Hg.), Qualitativ-empirische Sozialforschung. Konzepte, Methoden, Analysen. Oplanden: Westdeutscher Verlag, 35–59.

Bennewitz, Hedda, 2010, Entwicklungslinien und Situationen des qualitativen Forschungsansatzes in der Erziehungswissenschaft. In: Friebertshäuser, Barbara et al. (Hg.), Handbuch Qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft. Weinheim/München: Juventa, 43–59.

Bergold, Jarg B./Flick, Uwe, 1990, Die Sicht des Subjekts verstehen. Eine Einleitung und Standortbestimmung. In: Bergold, Jarg B./Flick, Uwe (Hg.), Ein-Sichten – Zugänge zur Sicht des Subjekts mittels qualitativer Forschung. Tübingen: DGVT, 1–18.

Chaker, Sarah, 2004, Black und Death Metal. Eine empirische Untersuchung zu Gewalt, Religion und politischer Orientierung. Oldenburg: Universität Oldenburg.

Chaker, Sarah, 2011, Götter des Gemetzels. Mediale Inszenierung von Tod und Gewalt im Death Metal. In: Roman Bartosch (Hg.), Lyrics und Intertextualität. Oberhausen: Nicole Schmenk, 11–24.

Epp, André et al., 2011, We Don't Like to Talk About Political Issues. Metal-Lyrics als (sub-) kultureller Ausdruck in autoritären Systemen. In: Bartosch, Roman (Hg.), Lyrics und Intertextualität. Oberhausen: Nicole Schmenk, 32–44.

Friebertshäuser, Barbara, 2003, Interviewtechniken. Ein Überblick. In: Friebertshäuser, Barbara et al. (Hg.), Handbuch Qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft. Weinheim/München: Juventa, 371–395.

Friebertshäuser, Barbara/Prengel, Annedore, 2003, Einleitung. Profil, Intentionen, Traditionen und Inhalte des Handbuches. In: Friebertshäuser, Barbara et al. (Hg.), Handbuch Qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft. Weinheim/München: Juventa, 11–23.

Huber, Günther L., 1992, Qualitative Analyse mit Computerunterstützung. In: Huber, Günther L. (Hg.), Qualitative Analyse. Computereinsatz in der Sozialforschung. München: Oldenbourg, 115–176.

Hussy, Walter et al., 2010, Forschungsmethoden in der Psychologie und Sozialwissenschaften. Für Bachelor. Berlin: Springer.

Klüver, Jürgen, 1995, Das Besondere und das Allgemeine. Über die Generalisierbarkeit in der qualitativen Sozialforschung. In: König, Eckhard/Zedler, Peter (Hg.), Bilanz qualitativer Forschung. Band 1: Grundlagen qualitativer Forschung. Weinheim: Deutscher Studien Verlag, 285–308.

Lamnek, Siegfried, 2010, Qualitative Sozialforschung. Lehrbuch. Weinheim/Basel: Beltz.

Mayring, Philipp, 2002, Einführung in die qualitative Sozialforschung. Eine Anleitung zum qualitativen Denken. Weinheim/Basel: Beltz.

Mayring, Philipp, 2010a, Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken. Weinheim/Basel: Beltz.

Mayring, Philipp, 2010b, Qualitative Inhaltsanalyse. In: Mey, Günter/Mruck, Katja (Hg.), Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie. Wiesbaden: VS-Verlag, 601–613.

Moser, Heinz, 1995, Grundlagen der Praxisforschung. Freiburg i.Br.: Lambertus Verlag.

Scheele, Brigitte, 1988, Warum gleich ein Forschungsprogramm? – Persönliche Antworten. In: Groeben, Norbert et al. (Hg.), Das Forschungsprogramm Subjektive Theorien. Eine Einführung in die Psychologie des reflexiven Subjekts. Tübingen: Francke Verlag, 1–10.

Schwarz-Govaers, Renate, 2005, Subjektive Theorien als Basis von Wissen und Handeln. Ansätze zu einem handlungstheoretisch fundierten Pflegedidaktikmodell. Bern: Hans Huber.

Steigleder, Sandra, 2008, Die strukturierende qualitative Inhaltsanalyse. Eine konstruktive kritische Studie zur Auswertungsmethodik von Philipp Mayring. Marburg: Tectum.

Terhart, Ewald, 2003, Entwicklung und Situation des qualitativen Forschungsansatzes in der Erziehungswissenschaft. In: Friebertshäuser, Barbara et al. (Hg.), Handbuch Qualitative Forschungsmethoden in der Erziehungswissenschaft. Weinheim/München: Juventa, 27–42.

Winter, Rainer, 2010a, Sozialer Konstruktionismus. In: Mey, Günter/Mruck, Katja (Hg.), Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie. Wiesbaden: VS Verlag, 123–135.

Winter, Rainer, 2010b, Symbolischer Interaktionismus. In: Mey, Günter/Mruck, Katja (Hg.), Handbuch Qualitative Forschung in der Psychologie. Wiesbaden: VS Verlag, 79–93.

Heavy Metal als musikalische Lebenswelt von Jugendlichen

Konsequenzen für die Soziale Arbeit[1]

Jakob Ehmke

Heavy Metal stellt mit seinen zahlreichen Subgenres wie Death Metal, Thrash Metal, Black Metal, Viking Metal, Power Metal, Extreme Metal usw. eine der zentralen musikalischen Lebenswelten von und für Jugendliche dar. Aber welche Identifikationsangebote bietet die Welt des Heavy Metal den vornehmlich männlichen Jugendlichen als Individuen und in der Peer-Group? Welche Konsequenzen ergeben sich daraus für die Soziale Arbeit, wenn man lebensweltorientiert und genderreflexiv arbeiten möchte? Die Beschäftigung mit diesen Fragen ist für die Jugendarbeit durchaus relevant, da das Jugendalter oftmals den Beginn des Heavy Metal-Konsums und der Identifizierung mit der Heavy Metal-Kultur darstellt. Des Weiteren findet in der Adoleszenzphase die Entwicklung der geschlechtlichen Identität statt. Zu fragen ist hier: Welche Geschlechterkonzepte, welche Männlichkeits- und Weiblichkeitsbilder werden den Jugendlichen zur Identifikation angeboten? Was lernen Jugendliche in einer von Männern dominierten Musikkultur, in der ein größtenteils hypermaskulines Männerbild inszeniert wird? Oder allgemeiner formuliert: Welche Funktion hat der Musikkonsum und die mit ihm verbundene Lebenswelt im Rahmen der (sexuellen) Sozialisation von Jugendlichen?

Der vorliegende Beitrag soll aufzeigen, welche Orientierungsmuster für die Ich-Findung in der Musik und speziell im Heavy Metal auszumachen sind. Dabei wird der Fokus auf Gruppenfindungsprozesse, (Selbst-)Sozialisation und Gender-Identitäten durch Musik gelegt. Auch ein Bezug auf die Rolle der Metal-Ästhetik, in optischer Form beispielsweise das Auftreten und der Habitus sowie gewisse wiederkehrende Symbole, wird hergestellt. Daraus werden dann praxisrelevante Methoden für eine lebensweltorientierte und gendersensible Soziale (Jugend-/Jungen-)Arbeit abgeleitet.

---

1 Dieser Aufsatz beruht auf Teilen meiner Master-Thesis *Identitätsentwicklung bei männlichen Jugendlichen in der musikalischen Lebenswelt des Heavy Metal. Konsequenzen für die Soziale Arbeit*, die im Dezember 2012 an der Evangelischen Hochschule für Soziale Arbeit und Diakonie Hamburg angenommen wurde.

Die musikalische Lebenswelt des Heavy Metal

> Music is a fundamental channel of communication: it provides a means by which people can share emotions, intentions and meanings even though their spoken languages may be mutually incomprehensible. It can also provide a vital lifeline to human interaction for those whose special needs make other means of communication difficult. Music can exert powerful emotions within us, and can be used to generate infinitely subtle variations of expressiveness by skilled composers and performers (Hargreaves et al. 2002: 1).

In der Musik werden neben Lebens- und Weltsichten auch Emotionen ausgedrückt, die für den Umgang mit eigenen Gefühlen und Lebenslagen als Vorbild dienen können. Marc Tarrant, Adrian C. North und David J. Hargreaves stellen fest, dass Medien (wie Musik) eine wichtige Quelle der Information für Identitätsentscheide von Jugendlichen darstellen (2002: 136). Hinzu kommt, dass Musikhören für viele Jugendliche die bevorzugte Freizeitaktivität ist und Musik von ihnen als das Wichtigste, Beständigste und am meisten Geschätzte in ihrem Leben bezeichnet wird. Eine weitere Bedeutung von Musik für die Identitätsentwicklung liegt darin, dass sie bestimmte Entwicklungsthematiken[2] anzusprechen vermag:

> These issues, or ›developmental tasks‹ (Roscoe and Peterson, 1984), include acquiring a set of values and beliefs, performing socially responsible behaviour, developing emotional independence from parents and achieving mature relations with peers [...] it seems that one of the appeals of music to adolescents lies in its ability to help them cope with the fluctuations in mood (Tarrant et al. 2002: 136).

Anhand musikalischer Aktivitäten wie Musikhören oder Konzertbesuche können bisher prägende Bezugspersonen wie die Eltern durch subjektive und kollektive Identitäten abgelöst und in diesem Zusammenhang auch subjektive und kollektive Geschlechtsidentitäten gebildet werden (Gerards 2011: 92). Nun wird der Jugendliche viel mehr durch seine Umwelt und das, was er für sich daraus mitnimmt, geprägt. Aber was heißt das konkret für die Lebenswelt des Heavy Metal?

Hinsichtlich einer soziodemografischen Einordnung der Akteure und Akteurinnen nach Geschlecht, Bildungsniveau und Alter hat sich die Heavy Metal-Kultur als wenig kohärent erwiesen. Eine Umfrage von Walser aus dem Jahre 1984 ergab folgendes Ergebnis:

> [...] two thirds of heavy metal fans were between the ages of six-teen and twenty-four; one fifth were under fifteen [and] was almost evenly balanced in gender. [...] Their occupation ranged from car wash attendant to law school student, from computer programmer to construction worker (Walser 1993: 17).

---

2 Damit sind sowohl Thematiken gemeint, die für die Entwicklung wichtig sind, als auch Themen, die in einer gewissen Lebens- und Altersphase interessieren.

Walser fasst zusammen, welche Kategorien aus empirischer Sicht als besonders relevant für die Zugehörigkeit zur Metal-Kultur betrachtet werden:

> Nearly all of the fans said that most of their friends were also metal fans, an indication of the centrality of heavy metal to fans' social lives. [...] Nearly all fans sing along with heavy metal lyrics, suggesting that, however unintelligible they may sound to outsiders, lyrics are comprehended by fans [...] (Walser 1993: 17).

Heavy Metal spricht also nicht nur in verschiedensten Arten den Körper an – die Botschaft, die dahinter steht, ist ebenso relevant. Aber auch hier gibt es Genre-Unterschiede zu verzeichnen. Die Texte im Metalcore zum Beispiel spielen im Vergleich zum traditionellen Heavy Metal eine eher untergeordnete Rolle, das körperliche Erlebnis steht dort im Vordergrund. Ausführlichere Untersuchungen in diesem Bereich fehlen meines Erachtens aber bislang.

Die soziodemografische Breite der Metal-Kultur beschreibt auch die Studie *The Darker Side of Bright Students: Gifted and Talented Heavy Metal Fans* von Stuart Cadwallader und Jim Campbell. Ihre Umfrage unter 1057 Mitgliedern der National Academy for Gifted and Talented Youth ist zu folgendem Ergebnis gekommen:

> Heavy Metal music was the eights most likely genre to be ranked but was still placed in the top 5 by over a third (36%) of the sample. It was the sixth most likely genre to be ranked as first with 6% of the sample favouring. It seems heavy metal is by no means the most popular genre but is still enjoyed by a substantial proportion of gifted and talented students in the sample (Cadwallader/Campbell 2007: 7).

Der springende Punkt dabei ist, dass ein großer Anteil an gut gebildeten, jungen Leuten diese Musik mag: »This is interesting because metal is often perceived negatively by society and therefore may be thought to be incongruent with the social perception of gifted and talented individuals« (Cadwallader/Campbell 2007: 2).

Im Gegensatz dazu hat Bourdieu festgestellt, dass musikalischen Vorlieben ein Indikator für die Zugehörigkeit zu einer sozialen Klasse sind: »nothing more clearly affirms one's ›class‹, nothing more infallibly classifies, than taste in music« (Bourdieu 1979: 18, nach Cadwallader/Campbell 2007: 4). Eine Sichtweise, die heute – wenn überhaupt – meines Erachtens nur noch marginal zutrifft. So weist Keith Roe darauf hin, dass diejenigen mit einer »gebrochenen Laufbahn« (diejenigen, die die »Klassenleiter« hinauf- oder hinunterklettern, z. B. Schüler und Schülerinnen mit schlechten Schulnoten) Medien bevorzugen würden, die, eben so wie ihr Status, von der Norm abweichen würden (Roe 1994 nach Cadwallader/Campbell 2007: 4). Er hat auch herausgefunden, dass diejenigen Individuen, die auf einer solchen Laufbahn sind, eher von der Norm abweichende Medien – wie Heavy Metal und Horror-Filme – konsumieren (Cadwallader/Campbell 2007: 4). Er geht noch weiter und beschreibt eine Theorie der »Medien-Devianz«, wonach bestimmte sozial negativ bewertete Medien gebraucht werden, um Frustration oder Wut gegenüber der Gesellschaft auszudrücken und zwar von denen, die sich

selbst am Rand der Gesellschaft wiederfinden (Cadwallader/Campbell 2007: 5). Dennoch kann die Verbindung mit einer negativ wahrgenommenen Jugendkultur helfen, das Selbstwertgefühl von isolierten Individuen zu stärken und zwar durch die Identifikation mit einem Peer-Netzwerk, welches die Empörung über die Gesellschaft teilt: Durch das Bewerten und »Bewertet Werden« über eine solche Gruppe kann das Individuum die negativen Gefühle der Isolation neutralisieren (Cadwallader/Campbell 2007: 5). Roe betont aber auch, dass a) diese Verbindung nicht immer auftreten muss – es gibt viele erfolgreiche Studierende, die Heavy Metal hören, und viele erfolglose, die es nicht tun – und b) legt dies nicht nahe, dass das Eintauchen in die Heavy Metal-Kultur Devianz oder Isolation hervorruft, aber eher, dass die Präferenz dafür symptomatisch sein kann (Cadwallader/Campbell 2007: 5). So negativ und deviant wie die Kultur für das Individuum von außen bewertet wird, so positiv und befürwortend ist das Genre nach innen. Deren Anhänger und Anhängerinnen wissen dabei meistens um diese Ambivalenz und gehen mit ihr spielerisch, kreativ und auch (sozial-)kritisch um.

Was den Heavy Metal in seinen heutigen kulturellen Erscheinungsformen ausmacht, beschreibt Robert Walser wie folgt: »›Heavy Metal‹ now denotes a variety of musical discourses, social practices, and cultural meanings, all of which revolve around concepts, images, and experiences of power« (Walser 1993: 2). Dazu gehört die Lautstärke und Intensität des Heavy Metal, die auf Fans bekräftigend wirkt und einen positiven Einfluss auf das soziale Miteinander der Fans hat: Nach dem gemeinsamen *Moshpit* folgt das gemeinsame Getränk und Fachsimpeln über Bands und Genres. »Das Erleben des Metals scheint in hohem Maße den Körper aufzurufen, den tanzenden, die Musik nachvollziehenden Körper, und erst nachgeordnet das ideologische oder ästhetische Empfinden des Metal-Subjekts« (Nohr/Schwaab 2011: 14).

Zudem wirken die Bildsprache und spezifische Gestaltung von Alben-Covern im Metal identitäts- und zugehörigkeitsstiftend, indem sie die Band, die Musik sowie den Fan trotz aller Verschiedenheiten vereinen. Im Wechselspiel damit entwickeln Metal-Kulturen Haar- und Kleidungsstile (und auch Merchandise), die stark symbolträchtig sind (Metal Horns, umgedrehte Kreuze, Pentagramme, Runen, die Farbe »schwarz«). Dieses Symbolsystem des Metal kann in der heutigen Welt der »postmodernen Bastelexistenzen« Identifikationsangebote bieten und Zugehörigkeits- sowie Sinnstiftungsgefühle wecken, welche den Metal-Fans beständig erscheinen (Kosic 2011: 121; Eickelpasch/Rademacher 2004: 21 f.).

Oftmals löst diese Kultur Unbehagen und Zensur außerhalb der Metal-Szene aus, obwohl es im Selbstverständnis der meisten Musiker aber auch von Fans in Bezug auf negativ gewertete Ästhetiken meist um Entertainment geht.[3] Die Frage sollte lauten, warum der Bedarf an diesen ästhetischen Ausdrucksformen in der Gesellschaft vorhanden ist. Heavy Metal ist in erster Linie ein Kulturphänomen

3 http://www.powermetal.de/content/artikel/showCANNIBAL_CORPSE__Interview_mit_Pat_O_Brien,7574–1.html, 14.09.2012.

und es obliegt den jeweiligen Akteuren, welchen »Nutzen« und welche Schlüsse sie daraus ziehen und auch, welche Ideologien und Tugenden es einer Band zuordnet, unabhängig vom präsentierten Auftreten einer Band. Des Weiteren sind es Medien und Politik, die einer Band ein bestimmtes Auftreten unterstellen. Gewalt, beziehungsweise »unmoralisches« Verhalten, ist dem Metal nicht eigen, vielmehr gab und gibt es auch in der sogenannten »Hochkultur« Gewalt; beispielsweise wurden auch in der klassischen Musik Gewalterfahrungen verarbeitet. Der Heavy Metal reflektiert und repräsentiert also, größtenteils mit starker Metaphorik, ein Phänomen, welches in der Gesellschaft, Psychologie und Politik sowieso diskutiert wird.

Im Metal stellt die Inszenierung von Maskulinität oder Hypermaskulinität eine Form von Protest und Kritik dar, welche durch das gespielte Aufzeigen reflektiert werden kann. Die (Monster-)Kostüme einiger Bands wie Slipknot oder Lordi stehen nicht unbedingt für die negativen, »abstoßenden Seiten des Mannes« (Gerards, 2011: 88), sondern dienen der Band als musikalischen Ausdruck in Form einer Verlängerung der Texte und veranschaulichen so die Stimmung der Musik nach außen. Den Fans dienen Verkleidungen vor allem der Unterhaltung, denn sie bewirken Authentizität. Durch Verkleidungen wirken Bands andererseits aber auch unnahbar, denn sie verschleiern ihr Aussehen. Dadurch trennen Bands – aber auch Fans, sofern sie sich verkleiden – Privates von Beruflichem. Des Weiteren werden Bands fotogener und lassen sich besser vermarkten. Sie grenzen sich vom Großteil der Bands ab, welche sich nicht schminken oder verkleiden, und tragen so zur Identifizierung der Fans mit der Band bei, da sich »ihre« Band von anderen unterscheidet. Nicht zuletzt ist das sichtbare Abgrenzen von »bürgerlichen« Konventionen aus der Sicht des Metal ein wichtiger Bestandteil.

Bezüglich sexistischer und frauenfeindlicher Texte und CD-Covers und entsprechender Inhalte wie im Porngrind gilt es deshalb festzuhalten, dass sie primär berechnet sind. Hinter solchen Bandkonzepten, wie bei jedem anderen Wirtschaftsunternehmen auch, stehen spezielle Marketing-Ideen. Dass Sex sich verkauft, ist kein Heavy Metal-Phänomen, sondern tief in der »westlichen« Gesellschaft verankert. Tabubrüche ließen sich schon immer gut vermarkten. Es ist aber auch festzustellen, dass sich der Heavy Metal sexistischer Vorurteile bedient und sich diesen gegenüber wenig bis gar nicht kritisch positioniert. Es muss außerdem betont werden, dass vieles auch »unbewusst« abläuft und Stereotypen einer Gesellschaft unreflektiert reproduziert werden. Der Metal spielt also auch mit gängigen Werten, die es im Rahmen der Sozialen Arbeit umso mehr aufzudecken und in Frage zu stellen gilt. Die Fragen, die ein Metal-Fan sucht, und die Antworten, die er dabei findet, können beispielsweise ein unreflektiertes Selbst- und Fremdbild hervorrufen und für ein entsprechend anstößiges oder fragwürdiges Verhalten sorgen. Die Soziale Arbeit kann hier intervenieren und einen Raum für Reflexion, konstruktive Kritik sowie Selbst- und Gender-Entwicklung geben.

Frauen sind im Metal-Publikum mittlerweile derart omnipräsent, aber auch auf geschäftlicher Ebene und zunehmend auch in Bands selbst, dass es nicht mehr

angemessen ist, von einem »Frauenverbot« im Metal zu sprechen, zudem viele Frauen genau diese Attribute des »Empowering« im Metal ansprechend finden (Chaker 2007). In diesem Rahmen könnte die kulturorientierte Soziale Arbeit die Möglichkeit ergreifen und Frauen an »männlich« konnotierte Instrumente heranführen, damit sich auch das Bühnenbild von Bands verändern kann und Frauen die kulturelle Teilhabe im Metal weiter geöffnet wird.

Metal-Fans berichten, dass ihr emotionales Innenleben von der Musik angesprochen wird (Kosic 2011: 116). So weist Kahn-Harris darauf hin, dass viele Fans durch das Hören von (extremem) Metal aggressiven Emotionen eine Stimme geben und dadurch frustrierende Erfahrungen entschärfen können (Kahn-Harris 2007: 52, nach Kosic 2011: 116). Musiker wie Fans sprechen in diesem Rahmen von einer Art »Selbsttherapie«. Die dadurch freigesetzte »Power« mutiert damit zu einer Stimmung, welche eine Art »Aura von Faktizität« (Kosic 2011: 116; Geertz 1983: 48) erhält und folglich der Wirklichkeit zu entsprechen scheint und den Metal für Fans zu mehr als einem Musikgenre erheben kann. Es ist daher für die Soziale Arbeit wichtig, das Potential des Heavy Metal zur Sinnstiftung und der Strukturierung des Alltags zu begreifen, aber auch die potentiellen Gefahren zu sehen, wenn zum Beispiel sexistisches oder nationalistisches Gedankengut besungen wird.

Zusammenfassend kann man festhalten, dass sich der Metal häufig auf den Grenzen zwischen Provokation, Entertainment und der unreflektierten Repräsentation von gängigen Werten positioniert.

Maskulinität im Heavy Metal

Musikalische Vorlieben schaffen nicht nur soziale Orientierungen, sie sind auch für die geschlechtsbezogene Sozialisation und Identitätsentwicklung bedeutsam und identitätsstiftend (Gerards 2011: 92). Dies ist aber nicht nur positiv zu bewerten, denn einige maskuline Vorbilder und Haltungen stellen auch problematische Orientierungen dar oder können sogar als Gefährdung gewertet werden: »Damit sind nicht nur Gefährdungen durch szenegemäßen Drogen- und Alkoholkonsum gemeint, sondern ebenso die unreflektierte Übernahme schwieriger Text-Botschaften« (Gerards 2011: 92), zu denen auch Lieder zählen, »in denen ein heteronormatives, sexistisches, homophobes und frauenverachtendes Geschlechterkonzept besungen und hypermaskuline Männlichkeiten inszeniert werden« (Gerards 2011: 92). Maskuline Verhaltensweisen, die transportiert werden, kann man mit dem typischen Slang »Sex, Drugs & Rock'n'Roll« am besten beschreiben: Trinkfestigkeit, sexistisches Verhalten gegenüber Frauen, hohe Lautstärkepegel, das Zur-Schau-Stellen von Männlichkeit (Muskeln, Betonung der Geschlechtsteile durch enge Kleidung). Als Beispiele für (hyper-)maskulines Auftreten kann man Rob Halford (Sänger der Band Judas Priest) und die Metal-Band Manowar heranziehen, allerdings wird hier meines Erachtens kein wie oben beschriebenes »gefähr-

liches« Gedankengut besungen. Eher in diese Kategorie (vor allem in Bezug auf »frauenverachtend« und »sexistisch«) kann man die Texte der Death Metal-Band Cannibal Corpse einordnen. Wie bei anderen Bands (extremen) Metals sind die Texte aber nie eine direkte Handlungsanweisung, sondern vielmehr Metaphern, die den Härtegrad der Musik (hohes Tempo, tiefer gestimmte Gitarren, gutturale Gesänge) ergänzen und hervorheben. Diese Metaphern können für eine große Bandbreite an Themen stehen – von Brüderlichkeit über Gesellschaftskritik bis zur Philosophie ist alles dabei. Sie können aber auch für gar nichts stehen, zum Beispiel wenn der Metal-Hörer ein rein musikalisches Interesse hat. Die Interpretation liegt also beim Individuum. Diese Vielfalt von Verwendungsmöglichkeiten ist es allerdings, die den Metal so interessant macht. Aber: Vor allem im rechtsextremen Metal werden Texte und Bilder transportiert, die kritisch zu hinterfragen sind. Als relativ aktuelles Beispiel ist die Rechtsextremismus-Diskussion um die Südtiroler Rockband Frei.Wild anzuführen.[4] Während Band und Fans nationalistische Inhalte und Einstellungen negieren, werden von außen deutliche Hinweise auf rechtsextremistische Tendenzen gesehen.[5] Daher kommt es für das pädagogische Handeln darauf an, sich kritisch mit Aussagen und Funktionen von Musik und ihrem Gebrauch durch Jugendliche auseinanderzusetzen und sie in ihrer Entwicklung zu einer selbstbewussten Geschlechtsidentität zu begleiten. Dazu gehört auch, ihnen bei auftretenden Schwierigkeiten im Zuge einer kritischen und (selbst-)reflektierenden Auseinandersetzung zu einem besseren Verständnis zu verhelfen und einen angemesseneren Umgang damit zu ermöglichen. Die aus den aufgezeigten Männlichkeitsbildern resultierenden Verhaltens- und Denkweisen können Gender-Stereotypisierungen manifestieren, aber auch in Frage stellen und aufbrechen. Diese Infragestellung soll im Folgenden am Beispiel des androgynen Auftretens im Heavy Metal gezeigt werden.

Androgynität im Heavy Metal

Der Heavy Metal kann eine große Vielfalt an Orientierungsmöglichkeiten für die Identitätsentwicklung männlicher Jugendlicher bieten, weshalb eine multiperspektivische Sicht auf das Genre unabdingbar ist; eindeutige Kausal-Zusammenhänge greifen zu kurz. Darüber hinaus haben Musik und die Teilnahme an musikalischen (Jugend-)Kulturen eine stark identitätsstiftende Wirkung, welche in der Heavy Metal-Kultur durch eine bestimmte »Metal-Ästhetik« verstärkt wird. Metal-Bands und -Fans gehen in der Regel sehr bewusst mit stereotypisierten Rollen um: Sie wissen um die spielerischen Inszenierungen. Dies bietet auch Ansatzpunkte für das

4 http://www.youtube.com/watch?v=jN7DD8ZkInE, 10.12.2013.

5 Was für eine Relevanz Texte überhaupt im Metal haben, kann an dieser Stelle nicht ausführlich diskutiert werden. Für viele Fans ist der Inhalt irrelevant und wird lediglich als weitere Klangfarbe angesehen (Schäfer 2011: 36).

kritische Hinterfragen und Aufbrechen dieser Rollen. Androgyne Inszenierungen im Metal können dabei ein wichtiger Faktor sein, speziell in der Gender-Entwicklung von männlichen Jugendlichen. Als androgyn wird eine Person bezeichnet, die Merkmale beider Geschlechter (männliche wie weibliche) in sich vereint.[6] Walser führt aus: »Androgynous musicians and fans appropriate the visual signs of feminine identity in order to claim the powers of spectacularity for themselves« (Walser 1993: 128). Androgyne Inszenierungen von Metal-Bands schaffen es also, durch visuelle Marker Weiblichkeit auszustrahlen und trotzdem Männlichkeit in ihrer Musik zu transportieren. Ein Spagat, der vor allem in den 1980er Jahren im Glam oder Hair Metal (z. B. die Band Cinderella) vollbracht wurde. Heute findet sich dieser performative Aspekt vor allem im Glam Metal (Steel Panther, Reckless Love), sowie im Visual Kei und seinen Bands (wie Dir En Grey) und teilweise in der Gothic-Szene wieder. Wenn, wie Gerards ausführt, Männlichkeit mit Freiheit gleichzusetzen sei – womit auch Freiheit von der gesellschaftlichen Geschlechterordnung eingeschlossen ist – dann ist es das Männlichste überhaupt, sich feminin zu inszenieren (Gerards 2011: 90). Diese Inszenierung kann zwar durchaus als ein subversives Spiel zwischen queeren und damit marginalisierten Ideen von Männlichkeit und heterosexuellen und damit hegemonialen Vorstellungen von Männlichkeit gelesen werden. Ob in diesem Verständnis das hegemoniale Männlichkeitskonzept im Glam Metal subversiv unterwandert oder gar aufgebrochen wird, hängt aber auch damit zusammen, inwiefern diese doppelte Botschaft vom Publikum wahrgenommen wird (ebd.). Dass nicht alle androgynen Metal Bands solch doppelte Botschaften haben, verdeutlicht zum Beispiel Steel Panther. Die Band spricht eindeutig sexistische Inhalte an (die auch das CD-Cover zur aktuellen Veröffentlichung *Balls Out* preisgibt[7]). Sie wird von Frauen aber nicht abgelehnt, sondern aktiv unterstützt. So motivieren die Musiker der Band die Frauen zum regelrechten Busenwettbewerb und reduzieren die Frauen dadurch auf ihre Brüste, wie auch die Kommentare zu dem Video unterstreichen.[8] Auch wenn nicht alle Frauen den Aufforderungen der Band Folge leisten, ist ein Aufbrechen vorherrschender Normen hier nicht ersichtlich.

Es kann festgehalten werden: »fans and musicians do their most important ›identity work‹ when they participate in the formations of gender and power that constitute heavy metal« (Walser 1993: 133 f.). Androgyne Performanz kann dabei eine entscheidende Rolle übernehmen: »Androgyny offers male performers (and vicariously, male fans) the chance to play with color, movement, flamboyance, and artifice, which can be a tremendous relief from the rigidity expected of them as

6 http://www.duden.de/suchen/dudenonline/androgyn, 08.09.2012.

7 Aus aktuellem Anlass: Das Album Balls Out von Steel Panther wurde jüngst indiziert: http://www.metal-hammer.de/news/meldungen/article328234/steel-panthers-album-balls-out-wird-indiziert.html, 11.10.2012.

8 http://www.youtube.com/watch?v=U7ILDT52qrQ, 17.09.2012.

men« (Walser 1993: 133). Sie trägt somit unmittelbar zur geschlechtlichen Identitätsentwicklung bei männlichen und weiblichen Jugendlichen bei.

Die Handlungsanforderungen der Sozialen Arbeit im Rahmen der Jungenarbeit mit Heavy Metal

Heavy Metal ist, wie gesehen, eine Musikform, die stark identitätsstiftend wirken kann, vor allem durch die Inszenierung von Maskulinität, welche männlichen Individuen Orientierung geben, diese aber auch in Frage stellen kann. Die Jungenarbeit bietet einen Raum, in dem diese Fragestellungen der (Hyper-)Maskulinität und Androgynität erörtert und weiterentwickelt werden können. Die zentralen Aufgabenfelder der Jungenarbeit im Rahmen der Sozialen Arbeit möchte ich zum Abschluss herausstellen.

Jungenarbeit, so Jantz und Grote, beschäftigt sich mit dem »Jungesein, welches wiederum etwas mit dem Mann-Sein zu tun hat«. Das Mann-Sein hingegen ist in unserer Gesellschaft geprägt »durch all diejenigen Vorstellungen, die wir mit dem Sein als Mann verbinden und zumeist als Männlichkeit bezeichnen« (Jantz/Grote 2003: 13). Männlichkeit liefert ein Modell, das durch Handlungsroutinen und Einstellungsbündel Orientierung für Jungen anbietet. Es geht darum, das geschlechtliche Sein jugendtypischer Möglichkeiten und Grenzen in der Alltags- und Lebensgestaltung – somit auch des »Mann-Seins« im Heavy Metal – in den Fokus der Auseinandersetzung zu stellen. Methodisch hat die Jungenarbeit die Aufgabe, sich an der Relevanz für die Auseinandersetzung mit männlichem Sein, mit männlichem Denken und mit männlichem Handeln zu orientieren, es zu modifizieren und weiterzuentwickeln (Jantz/Grote 2003: 14).

Grundlegend für die musikkulturelle Arbeit in diesem Rahmen mit Jungen ist, dass die stereotypisierten Männlichkeitsbilder im Heavy Metal bekannt, erkannt und in Frage gestellt werden müssen. Eine ganzheitliche, ressourcenorientierte Grundhaltung ist die Basis für Sozialarbeiter und Sozialarbeiterinnen bei der Begleitung von Jugendlichen in deren Entwicklung hin zu einer selbstbewussten Geschlechtsidentität. Sie müssen daher über Kompetenzen in Bezug auf Rollenanforderungen und Lebenslagen von Jungen verfügen. Dazu gehören Fachkenntnisse in dem Bereich der Geschlechterforschung, insbesondere über geschlechtstypische Rollenanforderungen und -einschränkungen in unterschiedlichen Kulturen (auch der eigenen). Außerdem bedingen diese die Bereitschaft zur persönlichen Reflexion der eigenen männlichen (und weiblichen) Geschlechtersozialisation und der Entwicklung der eigenen Geschlechtsidentität sowie Methodenkompetenz. Dies beinhaltet unter anderem Methoden auf ihre Anwendbarkeit in Jungengruppen zu hinterfragen. Die Jungen werden dabei als »Profis« ihrer Lebenslage mit einbezogen: Die Reflexion von Männlichkeitsbildern und das Ausprobieren von Alternativen sollten möglichst im Rahmen von Themen und Fragestellungen stattfinden,

die von den Jugendlichen selbst aufgeworfen werden. Jungen sollen erkennen, dass die Thematisierung von Geschlechterrollen im Heavy Metal sie unterstützen kann, eigene Handlungsspielräume zu erweitern oder gegebenenfalls zu überdenken. Dies gelingt vor allem in einem geschützten Rahmen, in dem sie Verhaltensweisen und Rollen ausprobieren können. Diesen Rahmen müssen Sozialarbeiter und Sozialarbeiterinnen herstellen.

Bei den folgenden Ausführungen orientiere ich mich an den Leitlinien der Jungenarbeit Hamburg 2010[9]:

Der Umgang mit *Gefühlen* ist ein zentrales Feld in der Arbeit mit Jungen: Wut, Angst, Freude, Trauer und Hilflosigkeit sind Themen, die über den Heavy Metal kompensiert und verarbeitet werden können, da die Musik selbst diese Aspekte immer wieder thematisiert. Deshalb wird die Musik auch häufig als »authentisch« und »lebensnah« beschrieben. Zudem wird »der Mann« im Metal oftmals als »stark« dargestellt, eine Aufgabe, die er auch von der Gesellschaft vermittelt bekommt. In der Jungenarbeit kann ein Raum dafür geboten werden, der auch die Gefühle als einen wichtigen Bestandteil des »Mann-Seins« und der männlichen Persönlichkeit herausstellt.

Auch *Grenzen und Wahrnehmung von Grenzen* werden im Rahmen der Jungenarbeit thematisiert: Das Wahrnehmen von Grenzen ist innerhalb der Metal-Kultur insofern ein relevantes Thema, da zum Beispiel durch zunehmende Alkoholisierung Grenzen überschritten werden können. Auf Metal-Konzerten wird zudem durch die speziellen »Tanzarten« (Pogen, Circle-Pit) kontinuierlich die physische Grenze des eigenen Körpers überwunden. Auch die Provokation ist in diesem Rahmen ein präsentes Thema, denn durch das »Anpogen« werden gängige soziale Grenzen in Frage gestellt und können kompensiert werden.

Des Weiteren sind *Grenzen und Gewalt* Bestandteil der Leitlinien: Die »symbolische Gewalt« der Musik, speziell in Bezug auf Inklusion und Exklusion bestimmter (Fan-)Gruppen und der Selbstsozialisation – das eigenständige Hineinwachsen in die Gesellschaft, zu dem die Musik einen wichtigen Teil beitragen kann – ist ein wichtiger Faktor musikalischer Kulturen. Des Weiteren können im Metal auch tatsächliche Gewalterfahrungen und Gewaltfantasien kompensiert werden, die in diesem Rahmen der Jungenarbeit eruiert und reflektiert werden können.

Deshalb soll im Rahmen der Suchtprävention auch der *Umgang mit Suchtmitteln* angesprochen werden: Dass der Heavy Metal extrem »biergetränkt« ist, stellt kein Geheimnis dar. Umso wichtiger ist an dieser Stelle die Thematisierung des Alkoholverhaltens durch die Sozialarbeiter und Sozialarbeiterinnen sowie in Bezug auf Gesundheit auch generell die Folgen kontinuierlicher Lautstärke von Musik. So stellt Daniel Frandsen in seinem Aufsatz *The Self-Destructive Lifestyle in the Heavy Metal Culture* die hohen Lautstärkepegel und den Alkoholkonsum der Kultur in Frage (Frandsen 2010: 9).

9 http://www.hamburg.de/contentblob/2647034/data/leitlinien-jungenarbeit-hamburg.pdf, 14.09.2012.

Auch *Sexualität und sexuelles Verhalten* sollen im Rahmen der Jungenarbeit reflektiert werden: Heavy Metal wird vor allem mit Beginn der Pubertät (und weit darüber hinaus) gehört und kann viele Fragen, die in dieser Phase aufkommen, beantworten und – wie beschrieben – in unterschiedlichen Lebensphasen Orientierung bieten. Wegen der zumeist hypermaskulinen Männlichkeitsinszenierung und der vielfach sexualisierten Darstellung von Frauen in der Metal-Kultur sollte in der Jungenarbeit Liebe und Sexualität thematisiert und kritisch reflektiert werden. Das beinhaltet auch, das »Männlichkeitsbild«, das hier präsentiert wird, zu überdenken.

Eine weitere Aufgabe in der Arbeit mit Jungen besteht darin, sie bei der Entwicklung einer individuellen *Berufs- und Lebensplanung* zu unterstützen, hierbei erfreuen sich Bandprojekte großer Beliebtheit. Denn abseits aller maskulinen Vorbilder finden Jugendliche auch musikalische Vorbilder im Metal. Sozialarbeiter und Sozialarbeiterinnen können die Jungen dabei unterstützen, »ihr« Instrument zu finden und eine Band zu gründen und sie bei ihrer Berufs- und Lebensplanung auf dem Weg zu einem professionellem Musiker auch in dieser Hinsicht unterstützen und motivieren. Beziehungsweise kann mit ihnen gemeinsam erarbeitet werden, welches neben der Musik noch ein »Wunschberuf« sein könnte und inwiefern diese beiden Standbeine miteinander verbunden werden können.

Im Zusammenhang mit *Medien* ist in diesem Rahmen auch die Frage interessant und relevant, welche Männlichkeitsbilder in unterschiedlichen Medien wie transportiert werden. Die tendenziell exzessiven Verhaltensmuster in der Heavy Metal-Kultur gilt es hier anzusprechen. Heavy Metal kann aber auch alternative Handlungsmöglichkeiten bieten, wie beispielsweise gemeinsames Musikhören und Musikmachen sowie sich aktiv an Kulturszenen zu beteiligen.

Da es sich beim Heavy Metal vor allem um eine musikalische Lebenswelt handelt und dementsprechend mit Musik gearbeitet wird, sollten Pädagogen und Pädagoginnen beim Umgang mit dem Klientel beachten, dass jede von ihnen eingeführte Musik die Gesamtsituation eines Menschen verändern kann (Bruhn 2004: 68). Oft kann die Musik eine wichtige oder sogar die einzige Möglichkeit bieten, mit einem (»schwierigen«) Jugendlichen Kontakt aufzunehmen. Folgende Möglichkeiten können sich durch die professionelle Bezugnahme auf die Musik ergeben (Bruhn 2004: 68 f.): Musikhören und Musikmachen beinhalten Aspekte, die dazu führen können, dass die Betroffenen sich länger in einer pädagogischen Situation aufhalten. Musik wirkt motivierend, sich intensiver mit einer Situation, einem Problem oder einer Arbeit auseinander zu setzen. Sie erhöht die Bereitschaft, Bewusstsein und Aufmerksamkeit auf Teilaspekte einer Lernumwelt zu richten und wirkt positiv auf die Lebenswelt; die akzeptierende Umgebung kann entsprechend verstärkt werden. Musizieren fördert das Selbstbewusstsein durch die Erfolgserlebnisse in einem vorher meist wenig erkannten Handlungsbereich. Gemeinsames Musizieren ist »Probehandeln in sozialen Situationen« (ebd.).

Dabei ist wichtig zu beachten, dass sich Menschen selbstständig die Musik suchen, die sie für ihre Lebenssituation brauchen: »Sie setzen Musik intuitiv ein und schaffen eine Art von Selbsttherapie« (Bruhn 2004: 69). Daher sollte sie für die Soziale Arbeit generell und speziell für die gendersensible Soziale Arbeit von hohem Interesse sein und stärker genutzt werden.

Die Musik hilft den Stimmungsalltag zu regulieren, schwierige Situationen zu bewältigen, sich zu belohnen und mit Musik Höhepunkte im Leben zu schaffen. Wer Musik so bewusst erfahren hat und ausreichend Musik kennt, »hat viel für sein Leben gelernt« (Bruhn 2004: 69). Eine Aussage, der ich ohne weiteres zustimmen kann und für die Arbeit insofern als zentral betonen möchte, da sie die Transferleistungen der Musik im Allgemeinen und für das Individuum herausstellt. Ergänzend zu diesen Handlungsanforderungen möchte ich darauf hinweisen, dass sie (bisher) reine Theorie sind. Es geht mir vor allem darum, Impulse zu setzen und keine Handlungsanweisungen zu geben, welche nach Schema-F angewendet werden können. Und nicht zuletzt kann die musiksozialwissenschaftliche Kompetenz über die Heavy Metal-Kultur für einen Sozialarbeiter oder eine Sozialarbeiterin profilerweiternd sein.

Bibliografie

Bruhn, Herbert, 2004, Musikpsychologische Grundlagen. In: Hartogh, Theo/Wickel, Hans Hermann (Hg.), Handbuch Musik in der Sozialen Arbeit. Weinheim/München: Juventa, 57–69.

Cadwallader, Stuart/Campbell, Jim, 2007, The Darker Side of Bright Students. Gifted and Talented Heavy Metal Fans. Coventry: University Of Warwick.

Chaker, Sarah, 2007, Eiserne Ladies. Frauen(-Bilder) im Black und Death Metal. In: Rohmann, Gabriele (Hg.), Krasse Töchter. Mädchen in Jugendkulturen. Berlin: Archiv der Jugendkulturen e.V., 123–144.

Eickelpasch, Rolf/Rademacher, Claudia, 2004, Identität. Bielefeld: transcript.

Frandsen, Daniel, 2010, Living for Music, Dying for Life. The Self-Destructive Lifestyle in the Heavy Metal Culture. In: Hill, Rosemary/Spracklen, Karl (Hg.), Heavy Fundamentalisms. Music, Metal and Politics. Oxford: Inter-Disciplinary Press, 7–17.

Geertz, Clifford, 1983, Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Gerards, Marion, 2011, »I'm a man«. Männlichkeitsinszenierungen in populärer Musik. In: Standpunkt Sozial 1, 84–92.

Hargreaves, David J. et al., 2002, What Are Musical Identities, and Why Are They Important? In: Macdonald, Raymond et al. (Hg.), Musical Identities. Oxford: Oxford University Press, 1–20.

Jantz, Olaf/Grote, Christoph, 2003, Mann-Sein ohne Männlichkeit. Die Vielfältigkeit von Lebensentwürfen fördern. In: Jantz, Olaf/Grote, Christoph (Hg.), Perspektiven der Jungenarbeit. Konzepte und Impulse aus der Praxis. Opladen: Leske & Budrich, 13–30.

Kosic, Tomislava, 2011, Heavy Metal als kulturelles System nach der Dichten Beschreibung von Clifford Geertz. In: Nohr, Rolf F./Schwaab, Herbert (Hg.), Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt. Münster: Lit, 109–124.

Nohr, Rolf F./Schwaab, Herbert, 2011, Einleitung. In: Nohr, Rolf F./Schwaab, Herbert (Hg.), Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt. Münster: Lit, 9–21.

Schäfer, Frank, 2011, Notes on Metal. In: Nohr, Rolf F./Schwaab, Herbert (Hg.), Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt. Münster: Lit, 23–37.

Tarrant, Marc et al., 2002, Youth Identity and Music. In: Macdonald, Raymond et al. (Hg.), Musical Identities. Oxford: Oxford University Press, 134–150.

Walser, Robert, 1993, Running With the Devil. Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music. Middletown/Conneticut: Wesleyan University Press.

Teil III:
Musikwissenschaftliche Herangehensweisen

Belphegor 2009. © Eisa.ch

Der lettische Pagan Metal

Eine ethnomusikologische Quellenkritik und Diskursanalyse

Britta Sweers

Die Fusion traditioneller Musik mit modernen Musikgenres zählt neben der Auseinandersetzung mit Revival-Prozessen zu einem der zentralen ethnomusikologischen Forschungsfelder der Gegenwart. Zugleich berührt dieses Themengebiet eine relevante Schnittstelle zur Heavy Metal-Forschung. So wird etwa die Ballade »Regin Smiður« (»Regin, der Schmied«) auf den Färöern zwar noch in traditionellen (z. B. häuslichen oder lokal-sozialen) Kontexten gepflegt, sie wurde aber auch von der Pagan Metal-Band Týr für das Album *Eric the Red* (2003/6) adaptiert.[1] Auf eine ähnliche aufführungspraktische Spannweite von Fusion-Ansätzen stieß ich während meiner Feldforschung in den baltischen Staaten Lettland und Litauen zwischen 2000 und 2008. Am Beispiel der lettischen Pagan Metal-Band Skyforger sollen zunächst mögliche ethnomusikologische Fragestellungen aufgezeigt werden, die auf Heavy Metal-Musik angewandt werden können. Charakteristisch für die ethnomusikologische Arbeit ist dabei die Wahrnehmung der perspektivischen

1 Unter traditioneller Musik verstehe ich hier – auch im Sinne der Definition des *International Folk Music Council* (1955) – Musik, die vorwiegend und über mehrere Generationen hinweg mündlich überliefert wurde und sich durch Faktoren wie Anonymität oder die Existenz mehrerer Varianten auszeichnet, wobei diese Definition nur als ein mögliches Extrem im Verhältnis zu Popular- und Kunstmusik mit Überschneidungen verstanden werden kann. Ein weiteres Unterscheidungsmerkmal sind u. a. eine spezielle Aufführungspraxis (z. B. Vokaltechniken) sowie der Aufführungskontext (ländlicher Raum, privater Kontext, Verbindung mit rituellen Aspekten etc.). Der Begriff wird im Deutschen teilweise synonym verwendet mit ›Volksmusik‹. Davon abzugrenzen ist der Gebrauch des Begriffs in den modernen Medien, der hier identisch verwendet wird mit ›volkstümlicher Musik‹. Diese wurde oftmals gezielt zu kommerziellen Zwecken komponiert, bewegt sich sehr dicht am Schlager und arbeitet mit Versatzstücken aus der Tradition, die jedoch nur schwer lokal identifizierbar sind. Der deutsche Begriff ›Folkmusik‹ umschreibt, wie auch ›Revivalmusik‹, eine Musik, die auf traditionellen Grundlagen beruht, aber in einem modernen (oftmals Bühnen-)Kontext neu belebt wurde. Je nach Distanz zu den Vorlagen und vorhandenen Quellen (z. B. in Großbritannien, Irland, USA) findet dabei auch eine Veränderung der Aufführungspraxis statt (z. B. Entwicklung eines Gesangsstils aus verschiedenen regionalen Traditionen sowie gleichzeitig Fusion mit akustischen und zeitgenössischen elektrischen Instrumenten (Sweers 2005 und 2010)).

Vielschichtigkeit, was mithilfe einer Diskursanalyse (Jäger 2004) genauer aufgeschlüsselt werden soll.

Die Pagan Metal-Band Skyforger: Eine Annäherung an die Bandgeschichte

Wie der Band-Webseite (http://www.skyforger.lv/) zu entnehmen ist, begann Skyforger als Doom Metal-Gruppe Grindmaster Dead, die zunehmend mittelalterliche Themen mit Metal-Elementen vermischte. 1995 benannte sich die Band mit Bezug auf die lettische Gottheit Perkons in Skyforger um. Zu den Gründungsmitgliedern gehörten der Gitarrist und Sänger Pēteris (»Peter«) Kvetkovskis, Bassist Edgars Grabovskis (»Zirgs« [Pferd]) und Schlagzeuger Imants Vovers. Skyforger vermischte zunehmend aus Norwegen inspirierten Black Metal und Heavy Metal der 1980er Jahre mit traditionell lettischen Elementen und mythologischen Themen. Zeitschriften- und Internetberichten zufolge galt Skyforger bereits um 1995 als eine eher ungewöhnliche Metal-Band mit deutlichen Referenzen zur lettischen Folk-Revival-Bewegung: So erwähnten die Bandmitglieder wiederholt Gruppen wie Iļģi, Rasa und Jauns Mēness als Vorbilder, die mit ihren Folk-Rock-Fusionen in Lettland eine sehr spezielle Nischenmusik repräsentierten (Hopkins 2002: 5).

Lettisch-baltische Elemente zeigen sich zunächst deutlich in der gewählten Thematik: Das erste Demo-Album mit dem Titel *Semigalls' Warchant* (1997) behandelte die Niederwerfung der letzten baltischen Stämme durch die christlichen Truppen im 13. Jahrhundert. Referenzen erfolgen aber auch auf musikalischer Ebene – etwa durch Folk-Instrumente wie Flöte und Dudelsack, welche gegen eine Metal-Klangtextur und einen Shouting-Gesangstil gesetzt werden. Während die erste CD der Gruppe, *Kauja Pie Saules/Battle of the Saule* (1998) die baltische Mythologie weiter erkundete, hatte das dritte Album, *Latviešu Strelnieki/Latvian Riflemen* (2000) den Kampf in den Sümpfen von Tirelis an den Ufern des Flusses Lielupe in der Nähe Rīgas während des Ersten Weltkriegs zum Thema. Die Band spielte in dieser Zeit zunehmend in den osteuropäischen Metal-Szenen und unternahm eine erste europäische (*Christ Crushing*-)Tour im Oktober 2002. Zu diesem Zeitpunkt wurde Skyforger von dem deutschen Label *Folter Records* unter Vertrag genommen, welches eine bessere Promotion anbieten konnte als das vorherige Label, das – auf den lokalen Markt eines Landes mit 2 Millionen Einwohnern beschränkt – nur ein kleines Klientel erreichen konnte.

Die CD *Perkonkalve/Thunderforge* (2003) evozierte wiederum mythologische Bilder aus den baltischen Traditionen. Hier zeigt sich auch die inzwischen charakteristische Klangtextur der Band: Im Mittelpunkt stehen folkähnliche Melodien, die häufig zunächst von der Flöte, vom Dudelsack oder der zitherähnlichen *Kokle* in der Einleitung gespielt und dann von der Metal-Textur aufgenommen oder in Kombination von beiden Instrumentalgruppen gespielt werden. Das Album

enthält auch den Track »Migla, Migla, Rasa, Rasa« (»Oh Nebel, oh Tau«), der im ersten Teil ausschließlich von akustischen Instrumenten gespielt wird und damit den Zugang zu Folk-Samplern wie *electric amber* ermöglichte. Der Albumveröffentlichung folgten zahlreiche Europa-Tourneen.

Ende 2003 nahm Skyforger das akustische Folk-Album *Zobena Dziesma* (Schwert-Lied) auf. Die Band-Mitglieder demonstrierten hier nicht nur die Beherrschung eines breiten Spektrums von Folk-Instrumenten (wie *Kokle*, Flöte, Dudelsack, Gitarre), sondern spielten auch frühere elektrische Aufnahmen wie »Migla, Migla, Rasa, Rasa« auf ausschließlich akustischen Instrumenten ein. Zu diesem Zeitpunkt musste Gründungsmitglied Rihard die Band aufgrund anderer Verpflichtungen verlassen und wurde durch Girts Klavinš (»Motors«) und den Folk-Instrumentalisten Kaspars Barbals ersetzt. In der Folgezeit wurde es etwas stiller um die Band – 2005 wurde *Semigalls' Warchant* veröffentlicht, und 2010 erschien schließlich ein neues, gitarrenlastiges und melodisches Album mit dem Titel *Kurbads*.

Skyforger und lettische Folk-Fusionen: Eine erste räumliche Positionierung[2]

Skyforger gehört zu einer kleinen Gruppe innovativer lettischer Bands, die traditionelle Musik mit modernen Elementen verbunden und damit zu einer global-medialen Sichtbarkeit baltischer Musik beigetragen haben. Zugleich ist die Gruppe jedoch nur punktuell mit den lokalen akustischen und elektrischen Folk Revival-Kulturen verbunden, die auf eine längere Vorgeschichte zurückblicken können. So hatte das Revival traditioneller Musik sowie die Neubelebung mythologischer Aspekte im späten 19. Jahrhundert eine wichtige Rolle in der sogenannten »*Atmoda*-Bewegung« (»Nationales Erwachen«) gespielt, die 1918 in die Unabhängigkeit Lettlands führte. Lettland, das im Zweiten Weltkrieg zunächst von den nationalsozialistischen Truppen und ab 1944 von der Roten Armee besetzt war, verschwand dann jedoch – wie auch Litauen und Estland – bis 1991 weitestgehend von der politischen Landkarte.

Im Hinblick auf die Entwicklung der modernen Folk Revival- und Fusion-Richtungen war während der staatlichen Liberalisierung der 1970er/80er Jahre die sogenannte »authentische«[3] Bewegung entstanden – eine Folk Revival-Bewegung, die sich bewusst gegen die zu jenem Zeitpunkt staatlich kontrollierten Massenchöre absetzte. Gruppen wie etwa das 1976 gegründete Ensemble Skandinieki wurden nicht nur zu treibenden Kräften der sogenannt »Singenden Revolution«, mit der auf friedliche Weise Anfang der 1990er Jahre die Unabhängigkeit (1991)

2 Vgl. Boiko 2001, Muktupāvels 2000 und Paula 2001 als Grundlage für diesen Abschnitt.

3 »Authentisch« bedeutet in diesem Diskurs z. B. den Einsatz untrainierter Stimmen, weniger den direkten Quellen- und Kontextbezug zur Musik.

erkämpft wurde (Boiko 2001). Aus Skandinieki kamen auch Ilga Reizniece und Māris Muktupāvels, die Gründungsmitglieder der führenden Folk-Rock-Fusion- oder besser »Postfolklore«[4]-Gruppe Iļģi, die elektrische Instrumente jedoch erst nach der Unabhängigkeit und wirtschaftlichen Öffnung des Landes umfassender verwenden konnte. Zwar gab es auch während der Sowjetzeit Rock- und Jazzmusik, viele Kulturbereiche wurden jedoch stark von der Zensur kontrolliert.

In der Folge entstand eine kleine experimentelle Szene, die ich während mehrerer Feldforschungsbesuche (2000–2008) vor Ort zu erkunden begann. Ein Sampler des damals führenden alternativen Labels UPE, den ich in einem der CD-Läden des Labels in Riga entdeckte, trägt den Titel *electric amber* (2005). Die Kompilation mit Aufnahmen Iļģis, weiteren innovativen Fusion-Bands (die inhaltlich stark auf lettisch-mythologische Themen fokussiert sind) sowie livischer Gruppen[5] wird durch Skyforgers »Migla, Migla, Rasa, Rasa« abgerundet. Daher wäre es beim ersten Anhören relativ einfach, Skyforger – wie auch Iļģi – aufgrund der Mediatisierung und der elektrischen Instrumente als eine kommerziell attraktive Alternative und damit Bedrohung für die lettisch-traditionelle und auch Folk- und Revival-Musik anzusehen. Eine genauere Analyse der Situation lettischer Musiktraditionen verwies jedoch auf eine wesentlich komplexere Situation: So waren die ländlichen Traditionen, die sich teilweise durch besondere Repertoires, Instrumente (wie die bereits genannte, zitherähnliche *Kokles*) sowie Instrumental- und Vokaltechniken auszeichneten, bereits während der Sowjetzeit stark marginalisiert worden. Angesichts der dominierenden sowjetischen Staatskultur war das akustische Revival um Skandinieki nicht um aufführungspraktische Rekonstruktion bemüht, sondern setzte zunächst Gegenakzente zu den oftmals professionell ausgebildeten Staatsensembles (Sweers 2010). Obwohl Iļģi mit seiner Einbindung elektrischer Instrumente das andere Spektrum des Revivals darstellt (und für diesen Ansatz auch von Skandinieki und der eher dogmatischen akustischen Szene kritisiert worden war; siehe Sweers 2010), hatte sich gerade diese Gruppe mit einer Rekonstruktion traditioneller Aufführungspraktiken beschäftigt. Skyforger, die – ungeachtet der Präsenz auf entsprechenden CD-Samplern – nicht zu dieser auch personell vernetzten Revival-Szene zählten, ergänzten mit ihrem spezifischen Ansatz das Revival lettischer Musik um eine weitere Facette, wie dem CD-Booklet zu *electric amber* zu entnehmen ist:

4 Der von der Gruppe selbst eingeführte Ausdruck entspricht musikalisch der westlichen Bezeichnung für Electric Folk-/Folk-Rock. Dies weicht deutlich von der Begrifflichkeit ab, wie sie ungefähr zeitgleich 1995 von Sergei Nekljudov geprägt wurde, der damit städtische Untergrundkulturen (einschließlich Graffiti oder Tattoos) umschrieb, die auch mit Massenmedien verbunden waren.

5 Die Liven sind eine finno-ugrische Minderheit an der Ostseeküste Lettlands.

> While much of Latvian folk music seems to be dominated by the gentle harmonies of female voices, Latvia's premier pagan metal rock group, Skyforger, likes to remind its listeners that men, especially warriors, also sang. Also with gusto (Kalniņš 2005).

Zwar ist Skyforger vor allem in den (gerade skandinavischen) internationalen Festival- und Metal-Szenen verortet und bildet deshalb nicht den unmittelbaren Schwerpunkt meiner eher auf oben erwähnte Revival-Kultur ausgerichteten Forschung. Dennoch ist die Gruppe gerade aufgrund dieser hybriden Verortung und ihres musikalischen Ansatzes ein wichtiger Baustein für eine ethnomusikologische Analyse zum modernen Umgang mit traditioneller Musik und mythologischen Elementen.

Eine Heavy Metal-Band aus ethnomusikologischer Perspektive

Vereinfacht gesprochen, beschäftigt sich die Ethnomusikologie mit der Bedeutung und Funktion der Musik für den Menschen und mit den musikmachenden Menschen in unterschiedlichen Kontexten.[6] Aus dieser Perspektive ist die inhaltliche Ausrichtung (z. B. auf das geographisch Andere) für die ethnomusikologische Untersuchung eher zweitrangig. Vielmehr geht es um eine spezielle Ausrichtung der (1) Fragestellungen, (2) Methoden und damit der (3) Natur des Quellenmaterials, der (4) analytischen Perspektivenwahl und (5) Lesart der Quellen.

Somit können eine Szene oder ein Genre des Heavy Metal mit ähnlichen Fragen und Forschungsmethoden untersucht werden wie beispielsweise eine nichtwestliche oder traditionelle Musikkultur. Kennzeichnend für die methodische Herangehensweise sind zunächst besondere Leitfragen, wie sie von dem amerikanischen Ethnomusikologen Anthony Seeger (1992) formuliert wurden (Sweers 2012):

- Was passiert im Detail, wenn Menschen Musik machen?
- Was sind die zentralen Prinzipien, die in Verbindung mit Musik auf unterschiedlichen Ebenen Zeit und Raum organisieren?
- Weshalb Musik, beziehungsweise weshalb wird genau diese Musik gespielt?
- Was bedeutet musikalische Kreativität (in dem jeweiligen Kontext)?
- Was ist das Verhältnis von Sound/Musik zu anderen Prozessen in der Gesellschaft und in anderen Künsten?

Meine Frage nach der Bedeutung traditioneller Musik in der Gegenwart berührte dabei auch weitere Fragestellungen aus der jüngeren ethnomusikologischen Forschung, etwa nach dem Einfluss globaler Prozesse, der Rolle der digitalen Medien und der eigentlichen Verortung der Musik. Im Mittelpunkt meiner Auseinandersetzung mit Skyforger standen vor allem folgende konkrete Fragen:

---

6 Für eine umfassende Darstellung des Ansatzes und der Vorgehensweise siehe auch Sweers (2012).

- Welche Rolle spielt das inhaltliche und musikalische Material für die Band und ihre Identitätskonstruktion im Spannungsfeld zwischen »lokal« und »global«?
- Ist das traditionelle Material nur Kolorit oder gibt es eine tiefgreifende Auseinandersetzung damit?
- Was ist das Verhältnis der Band zu anderen gesellschaftlichen, politischen und soziokulturellen Prozessen?

Bezeichnend für die Ethnomusikologie ist ein breiter methodischer Ansatz, der sich zwar aus diversen Disziplinen wie der Anthropologie oder der Soziologie ergibt, dessen zentrales Element jedoch die Feldforschung bleibt, die von Kurzbesuchen und Interviews bis hin zu langjährigen Aufenthalten reichen kann und das Spektrum von reiner Beobachtung bis hin zu aktiver teilnehmender Beobachtung umfassen kann. Unabhängig vom gewählten Ansatz bleibt der Versuch zentral, eine Kultur aus der Innenperspektive heraus, also emisch zu verstehen und zu beschreiben, was zugleich eingebettet ist in ein Wechselspiel mit dem distanzierten Außenblick, einer etischen Perspektive. Dieser Zugang beeinflusst wiederum die Natur des Quellenmaterials, das in der Ethnomusikologie erst durch qualitative Forschung (etwa Interviews) geschaffen – oder, wenn man auf bereits erstelltes Material zurückgreift (z. B. journalistische Interviews) – gezielt hinterfragt und kontextualisiert werden muss.

Die Probleme der Trennung in eine emische und eine etische Perspektive sowie die Möglichkeiten, sich der emischen Perspektive anzunähern und den scheinbar neutralen etischen Standpunkt zu reflektieren, wurden in jüngerer Zeit in Studien wie *Shadows in the Field* (Barz/Cooley 2008) eingehend überdacht. Wie hier deutlich wird, läßt sich gegenwärtig eine stärkere Selbstreflexion der eigenen (oftmals etischen) Position beobachten. Zugleich wird die wissenschaftliche Darstellung und die Modell-Generierung in stärker reflektierte Auswertungsansätze wie die *grounded theory* eingebunden: Bei der *grounded theory* erfolgt die Generierung theoretischer Modelle über einen induktiven Ansatz auf der Basis qualitativer Einzelbeobachtungen. Entscheidend ist, dass nicht versucht wird, die Beobachtungen einem vorhandenen Modell unterzuordnen, sondern das Material möglichst für sich selbst sprechen zu lassen: Falls ähnliche Beobachtungsmuster oder Widersprüche auftreten, werden zur Kontrolle weiteres Datenmaterial eruiert und Vergleiche erstellt; eventuell wird das Modell, das immer als Beschreibungswerkzeug wahrgenommen wird, angepasst. So wird die Struktur der globalen Prozesse zunächst aus möglichst breiter Perspektive offen erfasst (Sweers 2012). Dies kann aber auch bedeuteten, dass mehrere, auch widersprüchliche, Sichtweisen als gleichwertig akzeptiert werden müssen, welche dann in der Darstellung möglichst transparent dargestellt werden sollten.

Ethnomusikologen würden im Fall von Skyforger in mehreren Schritten vorgehen. Da die Band medial stark präsent ist, steht am Anfang die Auswertung bereits vorhandener Materialien (verbunden mit der Analyse der Musik, Webseiten, In-

terviews etc.), auf deren Basis dann die eigentliche Feldforschung entwickelt wird. Man kann bei der Analyse des Datenmaterials von einer Form des »ethnographischen Lesens« der Quellen sprechen, in welchem die zugrunde liegenden Diskurse, Perspektiven und Themenmuster destilliert (kodiert) und eingehender analysiert werden. So werden Interviews bereits durch die Struktur der Fragen (offen/geschlossen) und die Wahrnehmung und Aufmerksamkeit des Interviewers und der Interviewten (und deren Präferenzen) gelenkt. Ein Problem in der Durchführung von Interviews mit populären Bands sind oftmals verfestigte Narrative (die in fast jedem Interview wiederholt werden, gerade wenn häufig Journalisteninterviews gegeben werden), was eine besondere Interview-Strukturierung verlangt, die genau diese Fragen umgeht. Umgekehrt geht es bei der Analyse gedruckter Interviews dann um die Herausarbeitung dieser Narrative.

Damit greift die spezielle Lesart der Quellen auch Aspekte der Medienanthropologie auf, etwa im Hinblick auf die Frage, in welchem Kontext das jeweilige Objekt (CD, Interview) entstanden ist. Wer kontrolliert die produktiven Schritte? Welche Rolle spielt der Tonträger im Vergleich zum Live-Kontext? Welcher Publikumskontext ist bei den journalistischen Interviewern vorhanden (hier zeigen sich häufig persönliche Präferenzen [Bands, Themen]); gibt es eine besondere, beispielsweise auch gender-spezifische Sprachwahl? Gleiches gilt für das Internet-Material: Zu welchem Zweck wurde die Seite erstellt? Wer kontrolliert die Inhalte und das Format? Was ist das zugrunde liegende Konzept? Diese Materialien sollten immer im Hinblick auf die Musik untersucht werden, da es sein kann, dass über Musik anders geschrieben als geredet wird (vgl. Siegfried Jägers [2004] Diskursanalyse). Da die Alben von Skyforger relativ unabhängig – und damit selbst kontrolliert – produziert werden, können die Aussagen aus den CD-Booklets als zentrale Quellen für die nachfolgende Analyse genommen werden. Das gilt auch für die umfassende Webseite, die zahlreiches, von der Band autorisiertes Interviewmaterial enthält. Die hier verwendeten Interview-Materialien zeichnen sich durch eine starke Zurückhaltung der journalistischen Autoren aus, was den Konzepten der Musiker viel Raum lässt.

Die daran anschließende praktische Feldforschung kann sehr unterschiedliche Formen annehmen. Im Hinblick auf meine zentrale Forschungsgruppe, Fusion-Gruppen wie Iļģi, bestand die Feldforschung aus einer Langzeitstudie durch mehrfache Besuche in Lettland mit Untersuchung der Aufführungskontexte, Interviews sowie Begleitung der Musiker, wodurch das zuvor analysierte schriftliche Material relativiert oder bestätigt wurde. Da Skyforger in meiner damaligen Analyse nur eine Randrolle spielte, habe ich mich für die folgende Untersuchung auf eine beobachtende Perspektive beschränkt und auf direkte Interviews verzichtet. Dennoch

war die Präsenz vor Ort – auch ohne eigenes Interview – wichtig für die räumliche beziehungsweise perspektivische Verortung.[7]

Auf einer ersten Ebene geht es in einer ethnographischen Darstellung um die breitere Einordnung der Gruppe. Unter Zuhilfenahme von Mark Slobins (1993) Differenzierung von soziokulturellen Strukturen in eine dominierende *superculture*-Schicht (z. B. die mediale Ebene), darunterliegenden *microcultures* sowie *intercultures* (die etwa durch den Austausch zwischen Migranten- und Mutterkulturen entstehen) wird etwa deutlich, dass sich Skyforger zwischen verschiedenen Ebenen der Sichtbarkeit bewegt: Durch CDs, Videos auf YouTube und die Präsenz auf internationalen Heavy Metal-Festivals ist die Band durchaus global (d. h. auf einer superkulturellen Ebene) sichtbar. Zugleich handelt es sich um eine Band, die – alleine schon aufgrund der kleinen lettischen Mikrokultur, die sich erst in dem Studium vor Ort erschliesst – nur halbprofessionell arbeiten kann (alle Gründungsmitglieder gingen Broterwerbstätigkeiten, etwa im Handwerk, nach).

Skyforger: Selbstrepräsentation und -reflexion

Darüber hinaus hat die Feldforschungstradition – die Begegnung mit Kulturen, in denen alle Selbstverständlichkeiten aus einer lernenden Position zunächst erfragt werden müssen – auch die Auseinandersetzung mit den Quellenmaterialien entscheidend beeinflusst.[8] Die zentrale Rolle der Folk-Elemente lässt sich zunächst deutlich im Instrumental-Sound mit akustischen Instrumenten, der Adaption von melodischem und thematischem Material sowie in der aktuellen Performanz-Praxis festmachen. Aus einer breiteren Perspektive kann die Musik daher – mit Bezug auf ein Modell des Ethnomusikologen Max Peter Baumann (2004) – als synkretische transkulturelle Fusion-Form (mit Tendenz zur *compartimentalization*) beschrieben werden: Während sie ein distinktives Genre mit eigenen musikalischen Merkmalen (Pagan Metal) repräsentiert, kann das Material nach wie vor zugleich innerhalb der Metal- und akustischen Folk-Kontexte aufgeführt und damit auf verschiedenen musikalischen Stilebenen gehört werden, was bei Baumann als *compartimentalization* bezeichnet wird.

Führt man den Außenblick weiter, so wird Skyforger im Hinblick auf die Fusion-Seite im journalistischen Diskurs als »pagan metal« oder »heavy metal combined with elements from folklore« bezeichnet. In der eigenen Kategorisierung beschreiben sich die Musiker als »folk/pagan metal« (Peter in Hopkins 2002:

7 Gerade das Internet stellt eine spannende Herausforderung für die räumliche Erfassung dar, wobei auch hier die Interaktion (z. B. mit Fangruppen) eine wichtige Rolle spielt (Bennett 2004: 205).

8 Deshalb kann das Folgende als Überlegung für ein mögliches Interview verstanden werden. Das andere Extrem in der Feldforschung wäre die teilnehmende Beobachtung, wie etwa in einer Heavy Metal-Band mitzuspielen.

7). »Pagan metal« bedeutet hier, dass die Band vorchristliches (*ancient*) Material als textliche und musikalische Basis verwendet. Die Webseite der Band vermittelt dabei eine starke Vertrautheit mit baltischer Mythologie, welche jedoch zugleich in einem teilweise vagen Stil präsentiert wird: So fallen hier Schlagworte wie *ancient*, *ancestors* oder *unknown*, aber auch durch Auslassung der eigentlichen historischen Referenzen, was folgender Booklet-Text zu der CD *Thunderforge* (2003) illustriert:

> But look, traveler – there are many ancient secrets around from the times when the Gods of our ancestors lived among them and Mother nature was highly honoured, the secrets which you can still see today – the stones with unknown signs, sacred oaks and springs, ritual burial places: they all hide own stories still unknown for us.

Während die Kleidung der Gruppe als mittelalterliche Krieger und das lange Haar sehr starke Referenzen an die Ikonographie und die Romantik der mittelalterlichen oder gothic Revival-Bands andeutet (Lug 2001), wird Skyforgers Ansatz dennoch sehr stark reflektiert, wie Band-Webseite und weitere Interviews verdeutlichen. Folgende Bemerkung von Peter verweist beispielsweise auf einen bewussten Bezug zum lettisch-authentischen Folk-Diskurs:

> We are amateurs. […] All the folk we perform originate from things first sung by a mug of ale, among friends. Most of our folk [songs] are not original; it's usually our arrangements of what others have done. That's a negative side to it (Hopkins 2002: 6).

Die unterschwellige Rolle des Folk-Diskurses findet man auch in den Entschuldigungen der Band-Mitglieder zu fehlender Feldforschung für Materialsammlungen und für die Verwendung von Cover-Versionen von Folk-Melodien aus dem Repertoire anderer Bandmitglieder (was offenkundig nicht als legitime Re-Interpretationen wahrgenommen wird). Doch auch der für die Folk-Szene zentrale Amateur-Diskurs wird auf die Metal-Seite übertragen, wie folgende Bemerkung Peters zeigt: »Honestly, we are not professional musicians; we've learned all that we know without teachers. You can't really call that professional« (Hopkins 2002: 38).

Raum- und zeitüberschreitende Anknüpfungspunkte: Quellenkritik

Eine Kodierung und damit die Markierung zentraler Diskurs-Muster der Interviews Skyforgers zeigt zwar keine verfestigen Narrative, verdeutlicht aber dennoch, dass die mythologische Seite und die Möglichkeit, damit an frühere Generationen anzuknüpfen, ein zentrales Thema darstellt: »I always feel an invisible link between the present and the past. I feel it more in concerts« (Rihards in Hopkins 2002: 24). Diese Verbindung wird mit dem Konzept eines fixen Ortes als Markierungspunkt

nationaler und ethnischer Identität verbunden – was sich auch bei »authentischen« Folkbands wie Skandinieki findet.

Viele dieser Revival-Bands evozieren auf ihren Aufnahmen und Webseiten die Impression eines homogenen, zusammenhängenden, mythologischen Bildes. Eine quellenkritische Analyse enthüllt jedoch einen wesentlich komplexeren Überlieferungsprozess. Wie die litauische Anthropologin Marija Gimbutas (1983: 204) anmerkt, basiert das Bild der baltischen Mythologie vor allem auf lokalen Traditionen wie den Dainas, archäologischen Kultorten und Rekonstruktion der Gottheiten im 19. und 20. Jahrhundert. Bereits die Dainas – vierzeilige Verse über den Lebenszirkel, rituelle Aspekte, mythologische Themen (hier werden auch viele Gottheiten erwähnt) und Rätseltexte, die im 19. Jahrhundert von dem lettischen Volkskundler und Schriftsteller Krišjānis Barons (1835–1923) gesammelt und publiziert wurden – sind hochgradig fragmentiert.

Aufgrund der mündlichen Überlieferung stammen darüber hinaus viele Quellen aus der Zeit vor dem 19. Jahrhundert von Beschreibungen Außenstehender wie Missionaren und Reisenden. So beschrieb der englische Entdecker Wulfstan, der die *Aistier* (die Altpreussen) zwischen 880 und 890 besuchte, Beerdigungsrituale, während der Deutschordensbruder Peter von Dusberg mit dem *Chronicon Prussiae* (1326) eine wichtige Quelle zur Verehrung von Natur, Sonne, Mond, wie auch der heiligen Haine hinterließ. Die Revivalisten der lettischen paganen Religion Deivburba, die 1925 von Ernests Brastins (1892–1942) im Kontext des wachsenden lettischen Nationalbewusstseins begründet wurde, entwickelten schließlich ein Göttersystem, welches sich im Aufbau stark an der griechischen und römischen Mythologie orientiert.

Infolge der langen Besatzungszeit und der Suche nach einer nationalen Identität spielten sogenannte »Baltische Stämme« wie die Altpreussen eine wichtige Rolle in Lettland. Wie der lettische Ethnomusikologe Mārtiņš Boiko (2002: lx) hervorhebt, war die baltische Selbstwahrnehmung in den 1960er und 70er Jahren dabei statisch und ausgrenzend: So wurde betont, dass es in der Region keine zentralen Migrationsbewegungen seit dem zweiten Jahrtausend vor Christus mehr gegeben habe. Trotz aller Veränderungen der letzten Dekaden prägt dieser Aspekt immer noch die Selbstwahrnehmung vieler moderner Folk-Künstler und auch Skyforgers. Innerhalb dieses Kontextes haben die Dainas einen sehr hohen Stellenwert, wie Skyforger auf der eigenen Webseite betont: »They provide information about the way people saw the world in ancient times«.[9] Da keine direkten Manuskripte überliefert worden sind, lässt sich dies leicht mit einer mystischen Aura verknüpfen.

Dies kann kritisiert werden, die vielschichtigen Interpretationsmöglichkeiten dieses Materials können aber auch als ideale Basis für eine moderne Identitätskonstruktion verstanden werden, die offen ist für flexible »Allianzen« (Diamond 2007), etwa in Richtung Heavy Metal, und zugleich auf der Grundlage reduzierter kultureller Aspekte beruht – wie z. B. Ethnizität und ausgewählte kulturelle Sym-

9 http://skyforger.lv/en/index.php?main_page_id=38&page_type=text, 30.10.2010.

bole. Diese Suche nach Ankerpunkten innerhalb eines zunehmend verdichteten und verwirrenden globalen Kontextes zeigt Parallelen zum synkretistisch-musikalischen Grenzgängertum und den Verortungsstrategien der Folk-Rock-Fusion-Bands. Skyforger ist sich der Künstlichkeit dieses mythologischen Systems deutlich bewusst, wie Webseiten-Aussagen unterstreichen. Die Annahme, dass es dabei dennoch um die Suche nach einer Identität im *globalen* Kontext geht, wird besonders deutlich mit Skyforgers wiederholten Interpretationen ihrer neopaganen Perspektive belegt.

Skyforger und der Paganismus

Der Begriff »Paganismus« wird auf Skyforgers Webseite umfassend reflektiert. Zwar bleibt zu untersuchen, ob die gegenwärtige Popularität paganer Bewegungen auch ein Ergebnis des atheistischen Vakuums der Sowjet-Ära ist. Es ist jedoch offensichtlich, dass alle Band-Mitglieder ein eher distanziertes Verhältnis zum Christentum haben. Peter betont etwa: »I do sometimes call myself a pagan, but that is not fanatical – religious. It's a philosophic thing« (Hopkins 2002: 5). Diese kritische Haltung wird auch in Peters Beschreibung des Christentums als einem Kult deutlich, der auf Krieg und Menschenblut fokussiert ist und dessen Anhänger sich gegenseitig verraten und betrügen: »The good ideas at the core of it have not manifested themselves much in the effect that Christianity has had« (Hopkins 2002: 5). Zirgs Bemerkung enthüllt auch, dass der Aspekt der »Begrenzung« ein weiterer Kritikpunkt war:

> [All those religions] should be teachings that give good positive emotions for all of life. […] I like Latvian paganism more – you need no aisles, icons, nothing. It is based on human feelings, superstition, and views of the world (Hopkins 2002: 5).

Zugleich betrachten Skyforger ihr Verhältnis zum Paganismus aus einer relativ nüchternen Perspektive, was sich in Peters folgender Anmerkung zeigt: »I can't return to the past and practice paganism with the view of the world we have today […] I believe in nature. That is paganism for me, not rituals« (Hopkins 2002: 25). Trotz Titeln wie *Semigalls' Warchant* betonen die Bandmitglieder, dass sie keine klaren Verbindungen mit den alten lettischen Stämmen der Semigallians und Kurzi empfinden, da das Blut zu sehr vermischt sei (Peter in Hopkins 2002: 24). Dennoch werden pagane Elemente wiederholt als Bestätigung für die eigene lettische Identität verwendet.

Der Pagan Metal von Skyforger in einem internationalen bzw. globalen Kontext

Die Distanzierung von der Politik ist ein weiteres wiederkehrendes Thema für Skyforger, was sich in Peters Bemerkung zeigt: »Our aim is making the younger generation look at Latvia's history and our ancestors« (Hopkins 2002: 45). Die Band betonte mehrfach, dass sie nur Lieder singt, während das Publikum selbst entscheiden solle, was es akzeptieren möchte. Peter ergänzt in einem anderen Interview:

> Wir wollen unsere Ideen auch nicht durch politischen Kampf verbreiten und sie anderen aufzwingen, sondern erzählen nur mit Hilfe unserer Musik historische Geschichten bzw. Fakten. Dann kann jeder selbst entscheiden, ob ihn die alten Werte ansprechen und ob er sie akzeptiert oder nicht (Turner 2001: 4).

Angesichts der Vorgeschichte mag Skyforgers Selbstwahrnehmung und Präsentation aus lokaler Perspektive logisch erscheinen. Ein Rücktransfer ihrer mythologischen Bilder nach Deutschland ist aufgrund des anderen assoziativen Referenzkontextes jedoch problematisch – und verdeutlicht, wie sich die Einschätzung der Band aus global-internationaler Perspektive grundlegend ändern kann. Dies zeigte sich etwa sehr deutlich während eines paganen Festivals, welches von der alternativen Berliner Bühne *SO36* am 17. April 2008 initiiert worden war. Die Selbstbilder der vorwiegend skandinavischen Bands ähnelten Neonazi-Ikonen derart, dass Proteste, Flugblätter (u. a. von Faschismus-Forschungsorganisationen) und ausführliche Gegenstatements evoziert wurden.[10] Dies nicht nur seitens der Organisatoren, welche betonten, dass keine Gruppe auf der Anti-Rechtsextremismus-Plattform des *Apabiz*[11] aufgelistet wurde, sondern auch von den Gruppen selbst. Trotz der Abwesenheit von offen rechtsextremistischen Parolen wurde insbesondere Skyforger nicht zuletzt aufgrund der medial fixierten Bilder von der Berliner Bürgerinitiative *Apabiz* als nationalistisch eingeordnet:[12] Durch die Verwendung eines Swastika-Symbols für das »O« im Bandnamen verstieß Skyforger gegen deutsches Recht. Die Kritik bezog sich aber auch auf die CD-Cover und Runen-artigen Buchstaben (z. B. auf *Semigalls' Warchant*). Diese waren zwar auch Teil der Black Metal-Szene, welche antichristliche Elemente, Aspekte der Destruktion, Apokalypse und Krieg betonte und häufig auf nordeuropäische mythologische Bilder zurückgriff, ähnelte zugleich aber den verbotenen CD-Covern der deutschen rechtsextremistischen

10 *SO36*, »Stellungnahme APABZ« vom 03.04.2008: http://web.archive.org/web/20080907200506/, http://www.so36.de/texte/SO36_Stellungnahme_Pagenfest.pdf, 30.10.2012.

11 »Antifaschistisches Pressearchiv und Bildungszentrum Berlin e.V.« http://www.apabiz.de, vgl. auch die Informationsplattform des *Apabiz*, turnitdown.de: http://www.turnitdown.de, 30.10.2012.

12 *Apabiz*: Antifaschistisches Pressearchiv und Bildungszentrum Berlin e.V., http://www.apabiz.de, 30.10.2012.

Gruppierungen. Auch einige Phrasen glichen deutlich jenen der deutschen rechtsextremen Szene, etwa wenn die Danksagungen mit einem *hail to* abgeschlossen werden.[13] In ihrem Gegenstatement wiesen Skyforger jeglichen Kontakt mit der rechtsextremistischen Szene zurück. Wie der Webseite der Band zu entnehmen ist, welche auch traditionelle Folk-Symbole mit der Swastika zeigt (hier aufgelistet unter »cross of thunder, cross of fire, Swastika«): »We must split the use of Thunder or Fire cross for the different uses – where it is used to popularize neo-nazism or where it is used to popularize own nation's culture goods.«[14]

Hier zeigt sich nochmals deutlich, dass symbolische Elemente – die zugleich gegen dominante globale Strukturen gesetzt sind – für die Konstituierung einer neuen national-ethnischen Identität in Lettland eine wichtige Rolle spielen. Sie werden in einem globalen Kontext jedoch nicht als neutral angesehen, insbesondere, wenn sie mit statischen national-ethnischen Themen verbunden sind. Im Falle von Skyforger lenkt dies von der subtileren und reflektierten Seite der Band ab. Besonders das Album *Latviešu Strelnieki/Latvian Riflemen* illustriert eine andere Form nationaler Transzendenz, was abermals die Notwendigkeit verdeutlicht, diese Bands auf möglichst vielschichtige Weise zu analysieren. Im Mittelpunkt der Aufnahme stehen die lettischen Schützen-Bataillone, die 1915 gegründet wurden und – trotz hoher Verluste – eine wichtige Rolle im Unabhängigkeitskampf (hier gegen die Deutschen) spielten.[15] Skyforgers Motivation für den Fokus auf dieses Thema waren teilweise persönlich. Während sich Peter von Aleksandrs Grīns' (1895–1941) Roman *Dveselu Putenis* (1934, »Sturm der Seelen«) inspirieren ließ, hatte er, wie Zirgs und Mazais, auch Großväter, die sich an diesem Kampf aktiv beteiligt hatten.

Der lettische Freiheitskampf während des Ersten Weltkriegs wurde von der Band als Parallele zu den Kämpfen der Semigallen-Krieger im 13. Jahrhundert angesehen (ein Thema von Skyforgers erstem Album *Semigalls' Warchant* [1997] 2005). Trotz dieser national geprägten Darstellung nahm Skyforger dieses Thema auch zum Anlass, die lokale Vielschichtigkeit darzustellen. So betonten die Bandmitglieder etwa den multikulturellen Hintergrund der Grenadiere: »Latvian soldiers often combined German, French or Russian songs and combined them with Latvian texts« (Peter in Turner 2001: 2) während des Ersten Weltkriegs. Das Intro zu »Latvian Riflemen« beinhaltet z. B. das deutsche Lied »Zwei Tauben flogen fort«. Das Album hatte in der Tat eine transkulturelle Resonanz, was sich in der Anmerkung der Interviewerin Gabi Turner zeigt, dass der Song »Gada marts« aus

13 Vgl. z. B. http://www.skyforger.lv/en/index.php?main_page_id=15&page_type=d_cat&second_page_id=&doc_id=6, 30.10.2012.

14 »Ancient Latvian signs«, http://www.skyforger.lv/en/index.php?main_page_id=40&page_type=text, 30.10.2012.

15 Skyforgers Webseite, die auf E. Andersons *Latvia History 1914–1920* zurückgreift, gibt eine gute Einführung in diese Thematik: http://www.skyforger.lv/en/index.php?main_page_id=43&page_type=text, 30.10.2012.

ihrer bayrischen Heimatregion hätte stammen können – dies ganz im Gegensatz dazu, dass in Lettland häufig nur die lettisch-nationale Seite mit den Grenadieren assoziiert wird (ebd.).

Das lokal-globale Spannungsfeld zeigt sich abrundend auch auf sprachlicher Ebene. Auf die Frage, weshalb Skyforger auf Lettisch singt, selbst innerhalb des internationalen (d.h. anglisierten Heavy Metal-) Kontextes, betonte Peter die sprachlich-pragmatische Seite (die Gruppe kann sich besser auf Lettisch ausdrücken). Bassist Zirgs hob jedoch auch den Identitätsaspekt hervor:

> In fact, listening to the sound of languages you don't know is interesting [...] the language of singing represents and reflects the people and the culture from which the band's music is derived (Hopkins 2002: 4).

Eine stärkere Transzendenz in globale Netzwerke, was auch die Weltmusiksphäre beinhaltet, ist jedoch nur möglich, wenn die CD-Booklets (wie auch bei Skyforger) zugleich auf Englisch als die westliche *lingua franca* übersetzt werden. Was sich hier somit abzeichnet, ist eine Band, deren Identitätskonstruktion sich permanent zwischen lokaler Verortung und global-medialen Strukturen bewegt.

Ausblick

Die hier angerissene Analyse ist bei Weitem nicht erschöpfend – etwa hinsichtlich der Frage, inwieweit Skyforger einen Einzelfall darstellt, oder inwieweit die Band ähnliche Muster wie andere pagane Gruppen aufweist. So kann es sein, dass das Material, das hier als Grundlage für die Destillation einiger emischer Identitätsmuster der Band gedient hat, vor allem ein repräsentatives Außenbild der Künstler Skyforgers darstellt, welches möglicherweise von den Privatpersonen abweicht. Dies kann aber – und das wäre der nächste Schritt – nur in einer direkten Begegnung weiter erkundet werden. Der letzte Teil der Untersuchung hat zudem aufgezeigt, dass es bei einer ethnomusikologischen Betrachtung nicht um die Bestätigung homogener Modelle geht, sondern um die Herausarbeitung der unterschiedlichen, teilweise widersprüchlichen Perspektiven. Zwar eröffnet Skyforger bereits durch den Rückgriff auf traditionelles Material eine ideale Schnittstelle zur ethnomusikologischen Forschung, zugleich sollte aber deutlich geworden sein, dass die Art der Fragen, die Quellenanalyse und mögliche -generierung auf alle Heavy Metal-Bereiche angewandt werden können.

Bibliografie

Barz, Gregory/Cooley, Timothy J. (Hg.), 2008, Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology. New York/Oxford: Oxford University Press.

Baumann, Max Peter, 2004, The Charango as Transcultural Icon of Andean Music, Revista Transcultural de Musica/Transcultural Music Review 8, http://www.sibetrans.com/trans/trans8/baumann.htm, 30.10.2012.

Bennett, Andy, 2004, New Tales from Canterbury. The Making of a Virtual Scene. In: Bennett, Andy/Peterson, Richard A. (Hg.), Music Scenes. Local, Translocal, and Virtual. Nashville: Vanderbilt University Press, 205–220.

Boiko, Mārtiņš, 2001, The Latvian Folk Music Movement in the 1980s and 1990s. From ›Authenticity‹ to ›Postfolklore‹ and Onwards. In: Baumann, Max Peter (Hg.), Folk Music in Public Performance. The World of Music 43,2 und 3. Berlin: Verlag für Wissenschaft und Bildung, 113–118.

Boiko, Mārtiņš, 2002, Joahims Brauns. Raksi–Studies–Schriften. Riga: Izdevnieciba.

Diamond, Beverly, 2007, The Music of Modern Indigeneity. From Identity to Alliance Studies, European Meetings in Ethnomusicology 12, 169–190.

Gimbutas, Marija, 1963/1983, Die Balten. Volk im Ostseeraum. München: F.A. Herbig.

Hopkins, Andy, 2002, Thunderforge Interview, 06/02, http://www.skyforger.lv/eng/labumi/prese/index.php?ko=int4lv, 30.10.2010.

International Folk Music Council, 1955, Definition of Folk Music, Journal of the International Folk Music Council 7,6.

Jäger, Siegfried, 2004, Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung. Münster: Unrast.

James, Simon, 1999/2000, The Atlantic Celts. Ancient People or Modern Invention?. London: British Museum Press.

Kalniņš, Ojārs, 2005, Untraditional Latvian Folk Music. Booklettext. In: Electric Amber. Untraditional Latvian Folk Music, UPE.

Lug, Robert, 2001, Minnesang zwischen Markt und Museum. In: Gratzer, Wolfgang/Möller, Hartmut (Hg.), Übersetzte Zeit. Das Mittelalter und die Musik der Gegenwart. Hofheim: Wolke Verlag, 117–191.

Muktupāvels, Valdis, 2000, Latvia. In: Rice, Timothy et al. (Hg.), The Garland Encyclopedia of World Music 8, Europe. New York/London: Garland, 499–508.

Nekljudov, Sergey, 1995, Posle fol'klora. Živaja starina 1, 2 ff.

Paula, Rūta, 2001, CD-Booklet zu Song Festival in Riga, Dziesmusvetki–Riga, Microphone Records.

Seeger, Anthony, 1992, Ethnography of Music. In: Myers, Helen (Hg.), Ethnomusicology. An Introduction. New York/London: Norton, 88–109.

Skyforger, Band website, http://www.skyforger.lv/25.11.2013.

Slobin, Mark, 1993, Micromusics of the West. Hanover/London: Wesleyan University Press.

Sweers, Britta, 2005, Electric Folk. The Changing Face of English Traditional Music. New York/Oxford: Oxford University Press.

Sweers, Britta, 2010, The Revival of Traditional Musics in New Contexts. Electric Folk from a Comparative Perspective. In: Baader, Rolf et al. (Hg.), Concepts, Experiments, and Fieldwork. Studies in Systematic Musicology and Ethnomusicology. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 351–368.

Sweers, Britta, 2012, Ethnomusikologie. Arbeitstechniken und Methoden. In: Knaus, Kordula/Zedler, Andrea (Hg.), Musikwissenschaft studieren. Arbeitstechnische und methodische Grundlagen. München: Herbert Utz, 203–240.

Turner, Gabi, 2001, Nichts wird je vergessen, Ablaze 35/Jan./Febr. 01, http://www.skyforger.lv/eng/labumi/prese/index.php?ko=int2lv, 30.10.2010.

Diskografie

Skyforger ([1997] 2005): *Semigalls' Warchant.* Folter Records.
_____ (1998): *Kauja Pie Saules/Battle of the Saule.* Il Moons.
_____ (2000): *Latviešu Strelnieki/Latvian Riflemen.* Mascot Records.
_____ (2003): *Thunderforge: Perkonkalve.* Folter Records.
_____ (2003): *Zobena Dziesma.* Own label.
_____ (2010): *Kurbads.* Metal Blade Records.
Týr (2003): *Eric the Red.* Tutl. Re-Issue: Napalm Records 2006.
Var (2005): *electric amber: Untraditional Latvian folk music.* UPE.

»Gott, da draußen sind eine Viertelmillion Menschen – versau es nicht!«[1]

Ein Versuch, den typischen Iron Maiden-Klang aus musikanalytischer Sicht zu beschreiben

Charris Efthimiou

Die Erforschung der Populären Kultur der letzten 70 Jahre nahm in den vergangenen Jahren rapide zu. Die Zahl der internationalen Tagungen mit dieser Thematik (*Popular Studies*) steigt kontinuierlich an. Ein Teil der *Popular Studies* ist die Populäre Musik, die ein riesiges Feld von der Volksmusik des jeweiligen Landes über die Pop-Musik bis zu den radikalen Richtungen des Death Metal und Black Metal umfasst. Allerdings waren Hard Rock- und Heavy Metal-Musik bis vor Kurzem zwei wenig erforschte Stilrichtungen der Populären Musik.

Innerhalb der Heavy Metal-Forschung gibt es mehrere Forschungsbereiche. Die soziologischen Aspekte des Hard Rock und Heavy Metal, die Textinterpretation, die Gender-Thematik und die Musikanalyse sind nur einige davon. Während die Mehrheit der Wissenschaftler in den gerade erwähnten Bereichen tätig ist, gibt es jedoch kaum musikanalytische Studien zu dieser Musikrichtung. Dietmar Elfleins Abhandlung (Elflein 2010), Andrew Copes musikanalytische Studie über die Musik von Black Sabbath (Cope 2010) und Robert Walsers hervorragende Studie über die Verbindung von Heavy Metal zur klassischen Musik (Walser 1990) sind einige nennenswerte musikwissenschaftliche Versuche im Gebiet der Musikanalyse dieser Musikrichtung.

Auch der vorliegende Beitrag fokussiert auf eine musikwissenschaftliche Analyse von Heavy Metal. Ziel des Aufsatzes ist es deshalb, einerseits dem unverwechselbaren Klang von Iron Maiden musikanalytisch auf die Spur zu kommen und andererseits die klanglichen Raffinessen der späteren Entwicklungsphase der Band (2000 bis heute) herauszuarbeiten.

Die Bedeutung des spezifischen Klangs für Iron Maiden veranschaulichen zwei Anekdoten aus der Bandgeschichte:

Beispiel eins: Clive Burr, der vorletzte Schlagzeuger von Iron Maiden, wurde nur drei Jahre nach Erscheinen des ersten Albums der Gruppe im Jahr 1982 durch Nicko McBrain ersetzt. Die Gründe für diese Umstrukturierung waren primär mu-

1 Iron Maiden spielten im Jahr 2001 beim Festival Rock In Rio vor einem Publikum von etwa 250 000 Zuschauern. Der Titel des Artikels stammte von Nicko McBrain und drückt seinen Respekt vor den Fans aus (Wall 2005: 274).

sikalischer Natur (Wall 2005: 177). Der Verlust des Takthaltens von Clive bei vielen Konzerten der Amerikatour (1982) führte zu Koordinationsproblemen zwischen Schlagzeug und Bassgitarre. Diese beiden Instrumente sind aus instrumentatorischer Sicht verantwortlich für den Zusammenhalt des Gesamtklanges der Band. Rhythmische Unstimmigkeiten zwischen Schlagzeug und Bass führen zu einer Verunsicherung beim Spiel der Gitarren. Die Entlassung eines Bandmitglieds aus diesem bestimmten Grund mag für gewisse Fans übertrieben wirken, ist aber von fundamentaler Bedeutung für das Erreichen einer spielerischen Perfektion.

Beispiel zwei: Paul Di´Anno, Sänger der Band von 1978 bis 1981, wurde im Jahr 1981 wegen mangelnder Leistung aufgrund exzessiven Drogen- und Alkoholkonsums durch Bruce Dickinson ersetzt. Steve Harris, Bassist und Gründer der Gruppe, erklärte später, dass die fehlende vokale Leistung auschlaggebend für diesen unangenehmen Schritt war (Wall 2005: 142 f.).

Aus einer musikanalytischen Perspektive besteht nun die Herausforderung darin, diese entscheidenden Entwicklungsschritte der Band anhand konkreter musikalischer Einzelerscheinungen zu überprüfen. Wie zu sehen sein wird, spielen für den charakteristischen Iron Maiden-Klang nicht nur die Gitarren eine entscheidende Rolle, sondern auch Aspekte wie die Textinterpretation, die Entwicklung des Stimmumfangs des Sängers und die Dauer der Songs. Eine detaillierte Auseinandersetzung mit dem Gesamtœuvre von Iron Maiden muss deshalb von folgenden grundsätzlichen Fragestellungen ausgehen:

- Ist es möglich, von dem vorhandenen Material (Partituren und Aufnahmen) der 15 Studioalben Aufschlüsse über die Entwicklung der instrumentatorischen bzw. vokalen Fähigkeiten der Musiker zu gewinnen?
- Variiert die Gesamtdauer der Lieder im Laufe der Zeit? Und wenn ja, gibt es mittel- und langfristige Tendenzen?
- Lassen sich solche Ergebnisse mit dem Schaffen anderer Bands (aus demselben Zeitraum und innerhalb derselben Musikrichtung) vergleichen?

Dementsprechend ist der vorliegende Aufsatz in drei Teile gegliedert.

Musikalischer Ausgangspunkt anhand von »The Trooper«

Die den spezifischen Klang von Iron Maiden bildenden musikalischen Mittel sind folgende:

- Mehrstimmigkeit in verschiedenen Intervallen (Terzen, Sexten und Oktaven)
- auffallende, instrumentale Raffinessen
- Kontraste zwischen Songabschnitten
- solistisches Auftreten der Bassgitarre (Mitwirkung bei der Ausführung der Melodien sowie von Akkorden [*powerchords*] und Verwendung der hohen Lage des Instruments)

- galoppierende, rhythmische Figuren (hauptsächlich: eine Viertelnote gefolgt von zwei Sechzehntelnoten) mit unterschiedlichen Funktionen

Im Song »The Trooper« aus dem Album *Piece of Mind* (1983) zeigt sich insbesondere in der Einleitung, in welcher Art und Weise Steve Harris (Gründer der Gruppe und Komponist dieses Songs) die erwähnten musikalischen Mittel einsetzt. Im Heavy Metal gibt es keine hierarchischen Regeln innerhalb der Gruppe der Gitarren. Bei manchen Bands wird aber eine Unterteilung zwischen Rhythmus- und Melodiegitarre beobachtet. Die Beteiligung der Bassgitarre bei der Ausführung einer Melodie ist ein relativ seltenes Phänomen im Heavy Metal, wird aber von Iron Maiden häufig verwendet. »The Trooper« beginnt mit einer Melodie in der zweiten Gitarre, die von der Bassgitarre verdoppelt wird. Anschließend wird die Anfangsmelodie nochmals gespielt, diesmal mehrstimmig, wobei die erste Gitarre eine Terz höher liegt. Danach erklingt eine zweite Melodie in Sexten, während die Bassgitarre eine Galoppfigur spielt. Die folgenden Darstellungen (Abb. 1 und Beispiele 1–3) geben einen Überblick über die instrumentale Disposition der Einleitung von »The Trooper«.

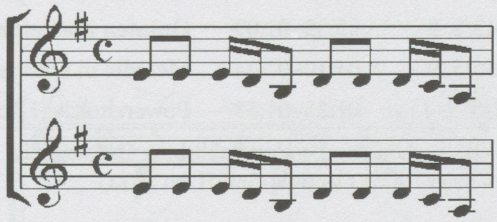
»The Trooper« (1983): Piece Of Mind				
Abschnitt	Taktzahl*	Seite	Sekundenzahl**	Instrumentation
1. Melodie	1–4	48	00:00–00:05	2. Gitarre + Bassgitarre in Unisono
1. Melodie	5–8	48	00:06–00:11	dazu 1. Gitarre in Terzen
2. Melodie	9–24	49–50	00:12–00:35	Gitarren in Sexten, Bass: Galoppfigur

* Iron Maiden (1983): *Piece of Mind*. Japan: Zomba Music. Publishers Ltd.
** Iron Maiden (1983): *Piece of Mind*. EMI Electrola GmbH & Co. KG.

Bsp. 1 **T. 1**

Gitarre 2

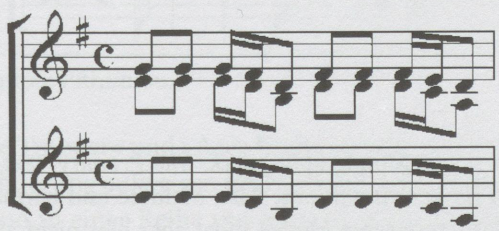
Bassgitarre



Bsp. 2 **T. 4**

Gitarren 1–2

Bassgitarre



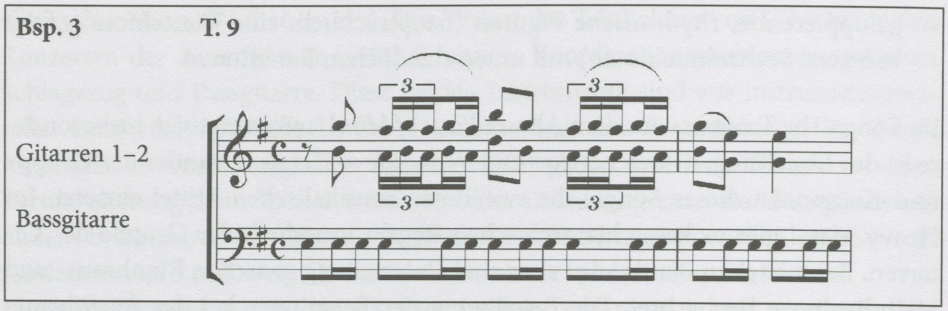


Abbildung 1: Notation: Efthimiou.

Die zweistimmige Ausführung von Melodien in verschiedenen Intervallen bereichert nicht nur den Gesamtklang eines Songs, sondern kann auch einen Beitrag zur Verdeutlichung des Texts und der Form leisten. Der Song »Aces High« aus dem Album *Powerslave* (1984) ist ein gutes Beispiel dafür, dass die Abfolge von Melodien in verschiedenen Intervallen den Text mit der musikalischen Form verbinden kann. Der erste Teil von »Aces High« besteht aus fünf Abschnitten, von denen jeder eine andere (auf die Intervalle bezogene) Klangfarbe hat. Die Summe der bis zum ersten Refrain verwendeten Intervalle (Terzen, Quinten, Sexten und Oktaven) bilden einen dreistimmigen Dur-Dreiklang.[2] Diese wuchtig gespielten Dreiklänge charakterisieren den ersten Refrain von »Aces High« und verleihen dem Song eine zusätzliche Dramatik. Die folgenden Darstellungen (Abb. 2 und Beispiele 4–8) beschreiben die instrumentale Disposition der ersten fünf Abschnitte.

»Aces High« (1984): Powerslave			
Abschnitt	Taktzahl/Seite*	Sekundenzahl**	Intervalle
Einleitung	T. 1–10/S. 6	00:00–00:39	Melodien in Terzen
1.Strophe	T. 11–26/S. 7	00:40–00:54	Quinten über einen Orgelpunkt (E)
2.Strophe	T. 27–42/S. 8	00:55–01:09	Quinten über einen Orgelpunkt (A)
3.Strophe	T. 43–50/S. 9	01:10–01:24	Melodie in Oktaven
Refrain	T. 51–82/S. 9–11	01:25–01:53	Powerchords (Dreiklänge)

* Iron Maiden (1984): *Powerslave*. London: London Publishing Overseas Ltd.
** Iron Maiden (1984): *Powerslave*. EMI Electrola GmbH & Co. KG.

2 Alan Moore teilt in seiner Monographie *Rock: The Primary Text*, die Musik in verschiedene Schichten (*layers*): Rhythmus, Bass, Melodie und harmonische Füllschicht (Moore 2007). Dieses interessante Modell dient aber hier nicht als Vorbild für diese analytische Studie.

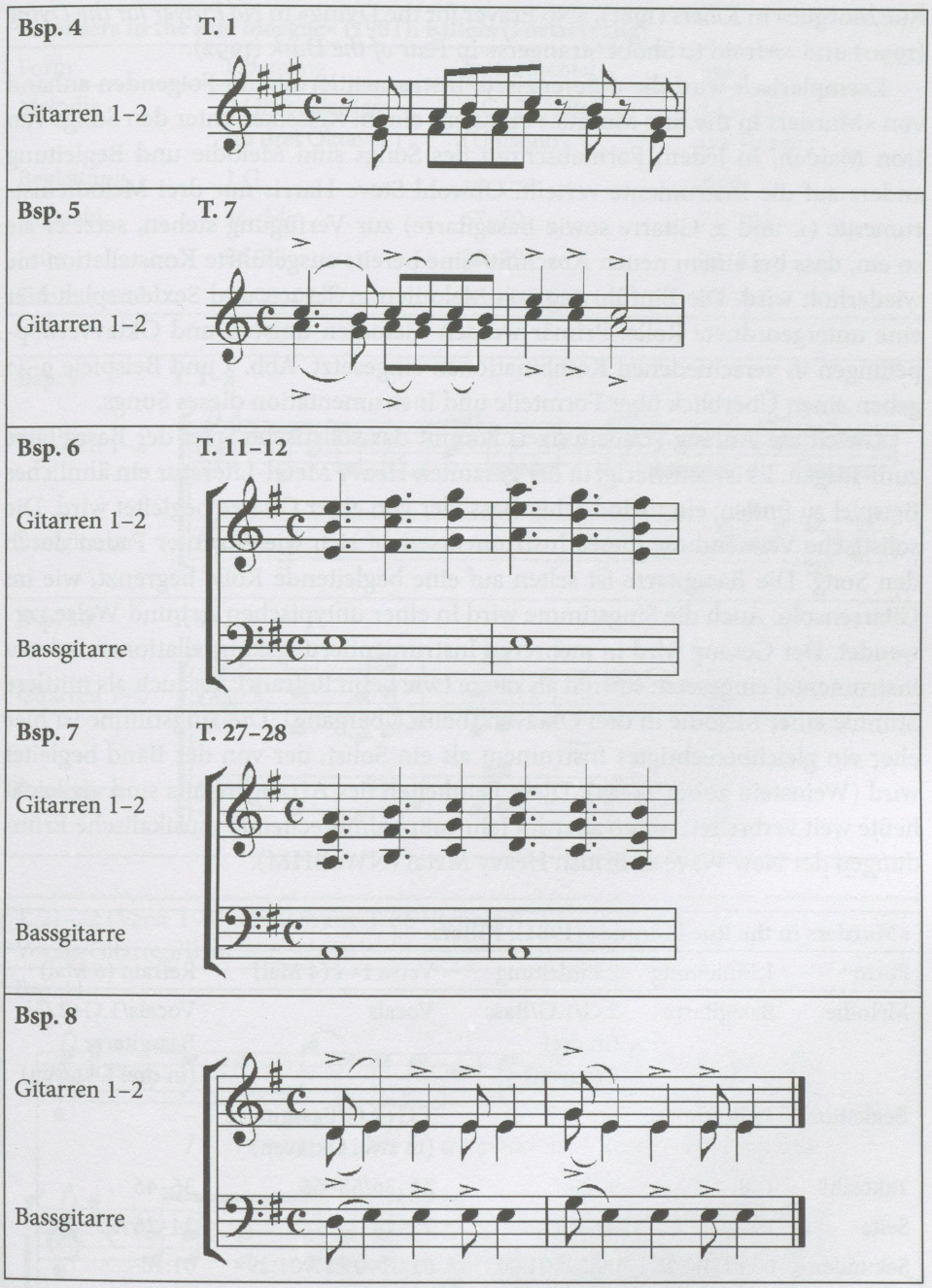


Abbildung 2: Notation: Efthimiou.

Während bei »The Trooper« und »Aces High« verschiedene formale Abschnitte die gleiche Instrumentierung aufweisen und sich nur zum Teil in klanglicher Hinsicht unterscheiden, sind in einer Reihe von Songs aus der Zeit vor 2000 die formalen Abschnitte vollkommen verschieden instrumentiert. Dazu zählen »Murders in the

Rue Morgue« in *Killers* (1981), »No Prayer for the Dying« in *No Prayer for the Dying* (1990) und »Afraid to Shoot Strangers« in *Fear of the Dark* (1992).

Exemplarisch wird die differenzierte Instrumentierung im Folgenden anhand von »Murders in the Rue Morgue« erläutert, einem Klassiker unter den Songs von Iron Maiden. In jedem Formabschnitt des Songs sind Melodie und Begleitung anders auf die Instrumente verteilt. Obwohl Steve Harris nur drei Melodieinstrumente (1. und 2. Gitarre sowie Bassgitarre) zur Verfügung stehen, setzt er sie so ein, dass bei einem neuen Abschnitt eine bereits ausgeführte Konstellation nie wiederholt wird. Die Einführung von Melodien in Terzen und Sexten spielt hier eine untergeordnete Rolle. Primär werden Melodien unisoni und Oktavverdoppelungen in verschiedenen Kombinationen eingesetzt. Abb. 3 und Beispiele 9–12 geben einen Überblick über Formteile und Instrumentation dieses Songs.

Gleich am Anfang (Einleitung 1) kommt das solistische Spiel der Bassgitarre zum Tragen. Es ist schwierig, in der gesamten Heavy Metal-Literatur ein ähnliches Beispiel zu finden: ein melodischer Bass, der von einer Gitarre begleitet wird. Die solistische Verwendung dieses Instruments zieht sich wie ein roter Faden durch den Song. Die Bassgitarre ist selten auf eine begleitende Rolle begrenzt, wie im Gitarrensolo. Auch die Singstimme wird in einer untypischen Art und Weise verwendet. Der Gesang wird in mehreren Instrumentierungskonstellationen nahezu instrumental eingesetzt: sowohl als obere (wie beim Refrain), als auch als mittlere Stimme einer Melodie in drei Oktaven (beim Übergang). Die Singstimme ist hier eher ein gleichberechtigtes Instrument als ein Solist, der von der Band begleitet wird (Weinstein 2000: 23–27). Diese Feinheiten des Arrangements sind vielleicht heute weit verbreitet, waren aber im Jahr 1981 bahnbrechende musikalische Erfindungen der New Wave of British Heavy Metal (NWoBHM).

»Murders in the Rue Morgue« (1981): Killers				
Form	1.Einleitung	2.Einleitung	Verse 1–4 (4 Mal)	Refrain (6 Mal)
Melodie	Bassgitarre	2.G/1.G/Bass (in drei Oktaven)	Vocals	Vocals/1.G+2.G/ Bassgitarre (in drei Oktaven)
Begleitung	1.Gitarre	–	1.G+2.G/Bassgitarre (in zwei Oktaven)	–
Taktzahl	1–8	9–20	21–36/55–66	36–46
Seite	19–20	20–21	22–24	24–26 /27–28
Sekundenzahl	00:01–00:28	00:29–01:00	01:01–01:17/01:29–01:46 02:19–02:36/03:39–03:55	01:18–01:28/01:47–01:59 02:08–02:18/02:37–02:48 03:28–03:38/03:56–04:13

»Murders in the Rue Morgue« (1981): Killers (Fortsetzung)			
Form	Übergang	Instrumental	Solo
Melodie	2.G/Vocals/Bass (in drei Oktaven)	1.G+2.G+Bass (Unisono)	1.G+2.G (in Terzen)
Begleitung	1.G	---------	Bass
Taktzahl	46–54	67–70	71–103
Seite	26–27	28–29	29–31
Sekundenzahl	02:00–02:07	02:49–02:57	02:58-

Bsp. 9 **T. 1–2**

Gitarren 1–2

Bassgitarre

Bsp. 10 **T. 9–10**

Gitarren 1–2

Bassgitarre

T. 21–22 (Verse 1–4) und Refrain: T. 36 (Refrain)
Vocals/Gitarren/Bass

Bsp. 11

I remem___ber it as plain as day al though it

Bsp. 12

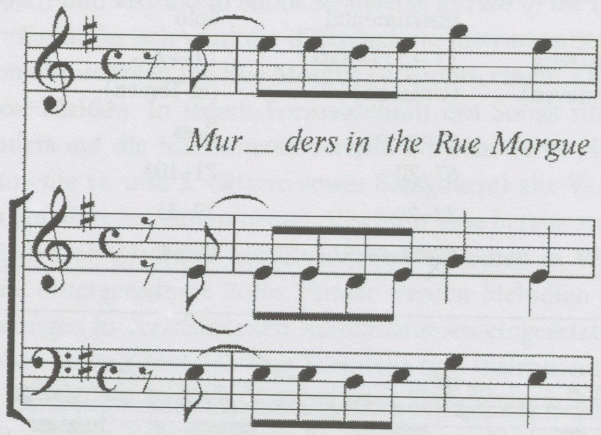


Abbildung 3: Notation: Efthimiou.

Musikalische Erweiterung anhand von »Paschendale«

Alle bis jetzt besprochenen Songs stammen aus einer musikalischen Phase (bis 1999), in welcher Iron Maiden noch mit zwei Gitarren spielten. Gemäß Wall stellte sich Steve Harris schon vor 1983 eine Band mit drei Gitarren vor (Wall 2005: 20). Durch die Rückkehr von Adrian Smith (Gitarre) und Bruce Dickinson (Vocals) sowie durch den Verbleib von Janick Gers (Gitarre) hatte die Band im Jahr 1999 ein zusätzliches Mitglied. Die kompositorischen Erfahrungen aller Musiker, ihre hervorragenden technischen Fähigkeiten und die jahrzehntelange Routine auf der Bühne bildeten die Voraussetzung für einen qualitativen Sprung. Die Songs der nächsten vier Alben zeichnen sich durch folgende Neuerungen aus:

- Bereicherung des Gesamtklanges durch die Einführung einer zusätzlichen Gitarre
- Einführung von kontrastreichen Teilen
- Songs von hoher klanglicher Differenzierung (Mischung aus elektrischen und akustischen Gitarren: *The Legacy* [2006] und *The Talisman* [2010])
- kontinuierliche Zunahme der Dauer der Songs
- Erweiterung des Umfangs der Gesangstimme

Trotz hoher klanglicher Differenzierung sind Kontraste in der Dynamik und Lage der Instrumente innerhalb eines Liedabschnitts bis 1999 eher selten. Eine Reihe von Songs wie »Paschendale« (2003), »For The Greater Good Of God« (2006) und »Out Of The Shadows« (2006) sind auffallend kontrastreich und eröffnen neue Ausdrucksmöglichkeiten, die im letzten Album (*The Final Frontier*: 2010) noch erweitert werden.

»Paschendale« bildet einen der Höhepunkte in der Karriere von Iron Maiden (Wall 2005: 301). Die Schlacht von Paschendale im Ersten Weltkrieg (31. Juli–6. November 1917) ist das Thema des gleichnamigen Songs. In diesem Song wird die Brutalität und Sinnlosigkeit des Krieges musikalisch ausgedrückt. Die ersten zwei Takte bestehen aus einem Solo auf der Hi-Hat. Die zweitaktige, rhythmische Figur stammt direkt aus der Morsesprache und nimmt das Wort S.O.S. als Ausgangspunkt.

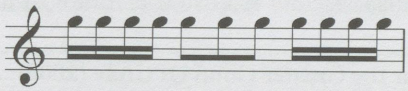
Wort:	**Morsesprache:**	**Hi-Hat-Rhythmus:**
S.O.S	. . . – – – . . .	

Abbildung 4: Notation: Efthimiou.

Die ersten 27 Takte sind vielleicht die kontrastreichste Musik, die von Iron Maiden bis zu diesem Zeitpunkt komponiert worden war. Ein leiser, subtiler vierstimmiger Vordersatz wird zwei Mal von einem wuchtigen, homophonen Nachsatz unterbrochen. Die Kontraste können nicht größer sein: *pp – fff*, vierstimmig – homophon, hohe Lage der Gitarre – tiefe Lage, mit Gesang – Instrumental, Oboenmelodie (Synthesizer) – ohne Synthesizer. Bsp. 13–14 und Abb. 5 fassen die ersten 27 Takte dieser Komposition zusammen.

»Paschendale« (2003): Dance Of Death		
	Vordersatz	Nachsatz
Dynamik	pp-mf	ff-fff
Stimmführung	vier unabhängige Stimmen übereinander: 1) Schlagzeug: Morsecode (S.O.S) 2) 1.Gitarre: Riff 3) Bass und Gesang im Oktavabstand 4) Oboenmelodie (Synthesizer, beim zweiten Mal)	homophon
Instrumentation	tiefer Gesang 1. Gitarre (hohe Lage)	kein Gesang Unisono aller 3 Gitarren (tiefe Lage)
Taktzahl*	1–10/16–22	11–15/23–27
Seite	106–107/107–108	107/108
Sekundenzahl**	00:01–00:18/00:42–01:01	00:19–00:41/01:02–01:12

* Iron Maiden (1986): *Dance of Death*. London: London Publishing Overseas Ltd.
** Iron Maiden (2003): *Dance of Death*. EMI Electrola GmbH & Co. KG.
Abbildung 5: © Efthimiou.

Der Trend der kontrastreichen Abschnitte innerhalb eines Liedteils von *Dance Of Death* (2003) wird im nächsten Album (*A Matter Of Life And Death*: 2006) konsequent fortgesetzt. Zwei Lieder aus dieser CD (»For the Greater Good Of God« und »Out Of The Shadows«) beginnen ebenfalls kontrastreich wie »Paschendale«. Abb. 6 und 7 zeigen, wie unterschiedlich die Anfangsabschnitte beider Songs sind. Nach einer intimen Melodie mit einer ruhigen Begleitung (T. 12–43) folgt ein schneller Rhythmus (T. 43–78) in hoher Lage (»For the Greater Good Of God«). Genau umgekehrt läuft der Anfang von »Out Of The Shadows« ab. Die instrumentale Einleitung (T. 1–9) voller Kraft und Wucht hat wenig mit der balladenartigen Atmosphäre der nächsten 21 Takte zu tun.

»For the Greater Good Of God« (2006): A Matter Of Life And Death	
1) leise Begleitung	1) Powerchords
2) tiefer Gesang	2) hohe Lage der Singstimme
3) langsamer Rhythmus	3) schnelle rhythmische Bewegungen
T. 12–43/Seite: 71/00:44–01:30	T. 43–78/Seite: 72–73/01:31–01:57

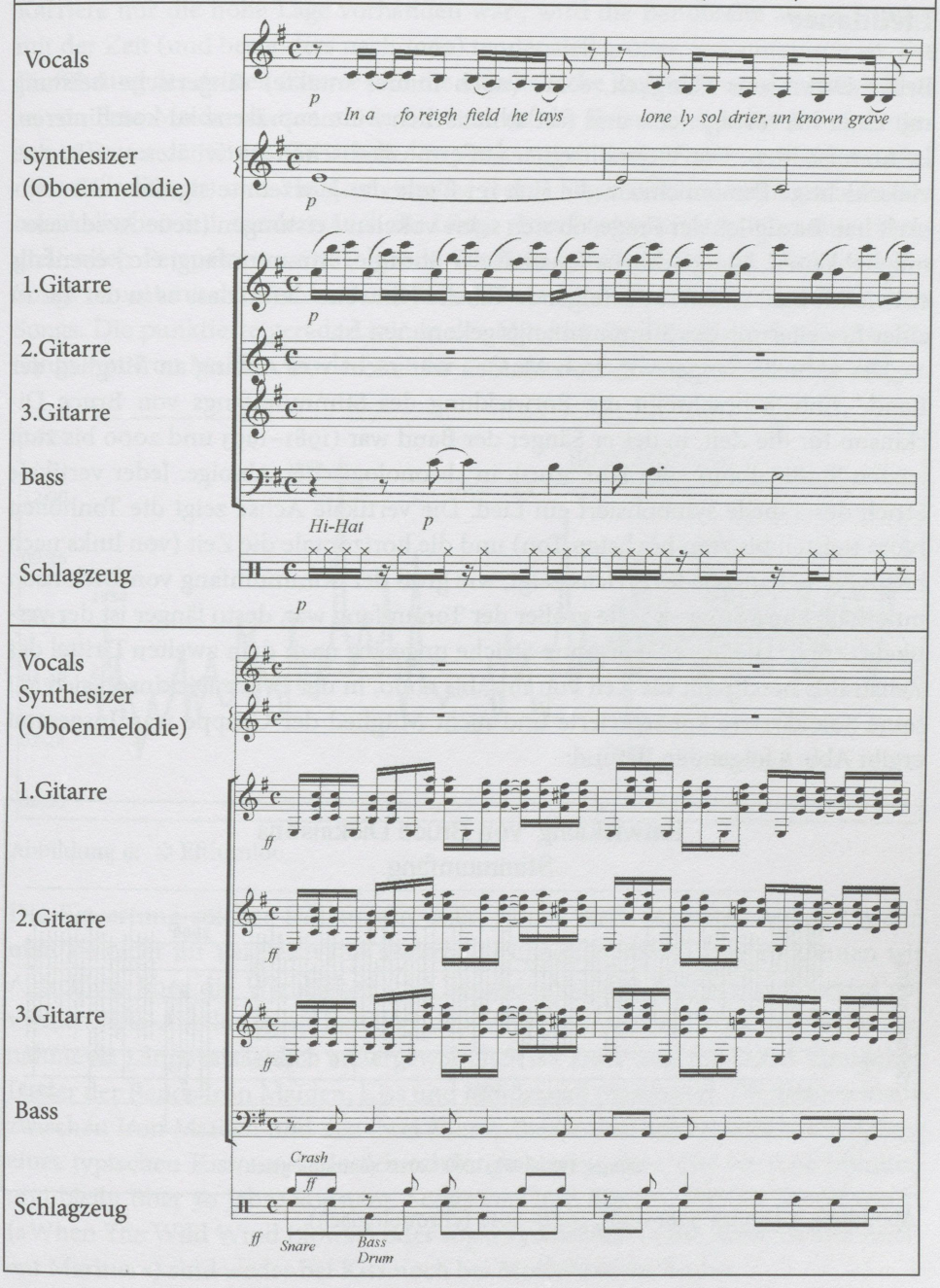
Abbildung 6: © Efthimiou.

»Out Of The Shadows« (2006): A Matter Of Life And Death	
T. 1–9 (00:01–01:24)	T. 10–31 (00:25–01:06)
1) wuchtige Powerchords	1) leise balladenartige Atmosphäre
2) kein Gesang	2) tiefer Gesang
3) kein durchgehender Rhythmus	3) durchgehender sechzehntel Begleitung
T. 1–9/Seite: 51/00:01–01:24	T. 10–31/Seite 51–54/00:25–01:06

Abbildung 7: © Efthimiou.

Noch weiter gehen Iron Maiden mit »The Legacy«. Um den Kontrast zwischen der balladenartigen Einleitung (T. 1–30/S. 98–100/00:01–01:48 und T. 31–34/ S. 100/01:49–02:14 und T. 39–42/S. 101/02: 30–02:43.) und dem anschließenden Hauptteil noch zu verschärfen, verwendet die Band für den Anfangsteil dieses Songs den Klang von akustischen Gitarren. Zusätzlich wird zwischen der Einleitung und dem Hauptteil ein kurzer Abschnitt, der aus klangfarblicher Sicht als eine Mischung der beiden Teile bezeichnet werden kann, zweimal eingeführt. Die Mischung von akustischen und elektrischen Gitarren war bis dahin ein instrumentatorisches Element, das kaum verwendet wurde. Obwohl solch klangliche Feinheiten Bestandteil des Progressiven Rock der 70er Jahre und des experimentellen Heavy Metal waren, fanden sie kaum Niederschlag bei Gruppen, die (wie Iron Maiden) ihre Ursprünge in der ersten Phase dieser Musikrichtung haben.

Bsp. 13 und 14 »Paschendale«: Vordersatz (T. 7–8)/Nachsatz (T. 23–24)



Musikalische Spezifika anhand des Stimmumfangs und der Lieddauer

Bruce Dickinsons Fähigkeit, seine (noch immer intakte) sängerische Leistung mit einer hervorragenden und fast athletischen Bühnenpräsenz zu kombinieren, ist unumstritten. Die Vielzahl seiner außermusikalischen Aktivitäten verrät eine vielschichtige Persönlichkeit, die sich im Laufe der Jahrzehnte signifikant entwickelt hat. Bezüglich der Frage, ob sich seine vokalen Leistungen (neue Ausdrucksmöglichkeiten, klangfarbliche Qualität der Stimme, Stimmumfang, etc.) ebenfalls entwickelt haben, liefert die folgende Tabelle Hinweise dafür, dass es in der Tat zu einer Erweiterung des Stimmumfangs gekommen ist.

Der aktuelle Sänger von Iron Maiden war nicht von Anfang an Mitglied der Band.[3] Abb. 8 beschreibt die Entwicklung des Stimmumfangs von Bruce Dickinson für die Zeit, in der er Sänger der Band war (1981–1993 und 2000 bis zum letzten Studioalbum vom Jahr 2010), in chronologischer Abfolge. Jeder vertikale Strich der Tabelle symbolisiert ein Lied. Die vertikale Achse zeigt die Tonhöhen (vom tiefsten bis zum höchsten Ton) und die horizontale die Zeit (von links nach rechts). Die Länge jedes Strichs zeigt, wie groß der Stimmumfang von Dickinson innerhalb eines Songs war. Je größer der Tonumfang war, desto länger ist der vertikale Strich. Die leere Stelle ohne Striche ungefähr nach dem zweiten Drittel des Zeitstrahls beschreibt die Zeit von 1993 bis 2000, in der Bruce Dickinson sich auf seine Solokarriere konzentrierte und nicht Mitglied der Gruppe war. Insgesamt ergibt Abb. 8 folgenden Befund:

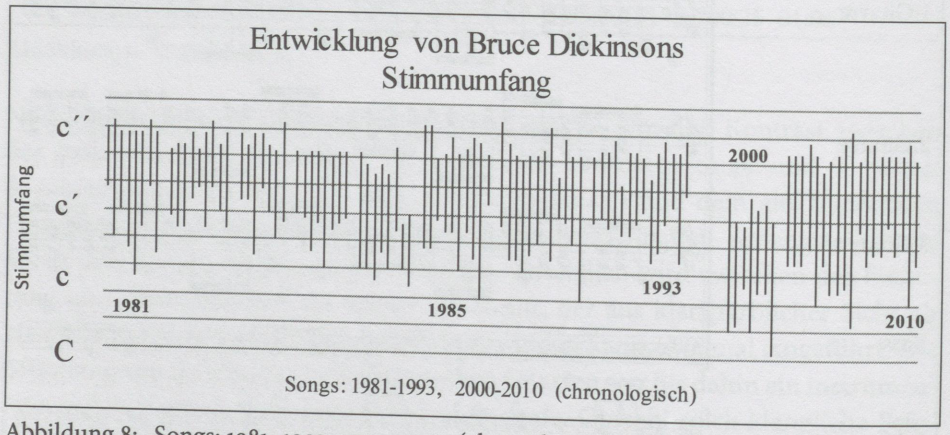


Abbildung 8: Songs: 1981–1993, 2000–2010 (chronologisch)

3 Ab der Veröffentlichung des ersten Studioalbums (1980) und im nachfolgenden Jahr war Paul Di´Anno Sänger von Iron Maiden; von 1993 bis 1996 übernahm Blaze Bayley den vokalen Part der Gruppe.

Der Stimmumfang von Dickinson ist beträchtlich.[4] Obwohl am Anfang seiner Karriere nur die hohe Lage vorhanden war[5], wird die Bandbreite seiner Stimme mit der Zeit (und besonders nach 1999) tendenziell größer, was untypisch ist. Die Einführung der dritten Gitarre und die musikalische Experimente der späten Phase von Iron Maiden hatten einen Einfluss auf die Form und dadurch auf die gesamte Dauer der Songs. Zwischen den punkartigen Songs von *Iron Maiden* (1980) oder *Killers* (1981) und *The Last Frontier* (2010) liegen Welten: nicht nur was den musikalischen Stil, sondern auch die Länge eines Lieds anbelangt. Aus einer übergreifenden Perspektive wird folgende Tendenz sichtbar (Abb. 9): Die Dauer der Songs nimmt mit der Zeit tendenziell zu. Die vertikale Achse zeigt die Dauer eines Songs. Die punktierte gerade Linie in der Mitte ist die Trendlinie der Kurve. Die Songs von Iron Maiden werden mit der Zeit also komplexer und vor allem länger.

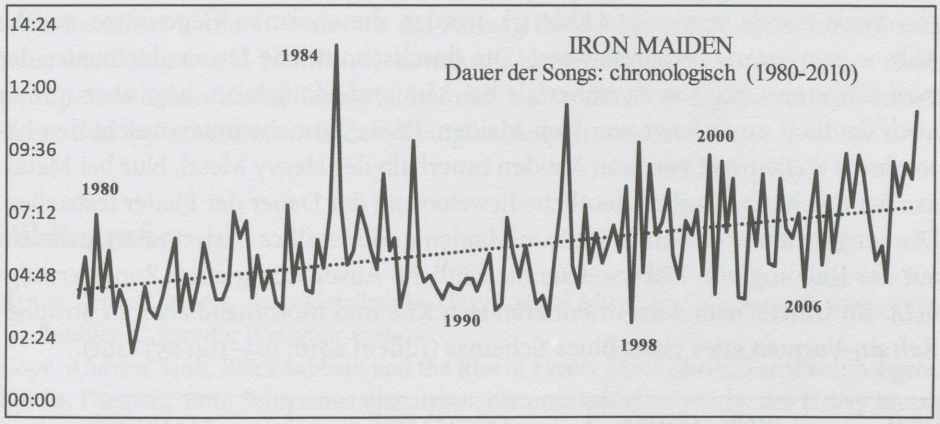


Abbildung 9: © Efthimiou.

Die Bewertung solcher Hüllkurven muss jedoch stark relativiert werden, wenn man sie nicht im Vergleich mit anderen Gruppen evaluiert. Nur so können wir Aufschluss über die Wichtigkeit und Besonderheit des Kreativitätsprozesses gewinnen. Die Abbildung 10 bestätigt den Verdacht, dass die kontinuierliche Zunahme an Länge tatsächlich außergewöhnlich ist. Dort wird die Dauer sämtlicher Lieder der Bands Iron Maiden, Kiss und Motörhead präsentiert. Die Unterschiede zwischen Iron Maiden und den zwei älteren Bands sind offensichtlich. Die Länge eines typischen Kiss- und Motörhead-Songs beträgt etwa drei bis fünf Minuten und bleibt über 30 Jahre konstant. Songs von Iron Maiden mit der Dauer von 11 (»When The Wild Wind Blows«) oder sogar 13 Minuten (»The Rime Of The Ancient Mariner«) sind weder bei Kiss noch bei Motörhead zu finden.

4 Die sehr hohen Töne werden, wie unter Heavy Metal-Sängern üblich, mit Kopfstimme (Falsett) gesungen.

5 Ein typisches Beispiel wäre »The Trooper«: von d′ bis e′′.

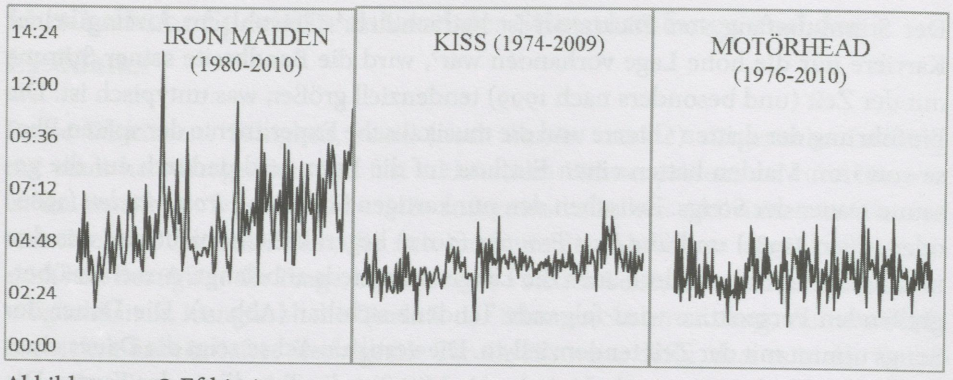


Abbildung 10: © Efthimiou.

Wenn man später gegründete Gruppen wie Metallica oder Manowar mit der Band von Steve Harris vergleicht (Abb. 11), werden die enormen Gegensätze, welche Abb. 10 suggeriert, zwar relativiert. Die durchschnittliche Dauer der Lieder der zwei jüngeren Gruppen ist höher als bei Kiss und Motörhead, liegt aber immer noch deutlich unter jener von Iron Maiden. Diese Tatsache unterstreicht den besonderen Stellenwert von Iron Maiden innerhalb des Heavy Metal. Nur bei Metallica ließe sich eine ähnlich deutliche Erweiterung der Dauer der Lieder feststellen. Die Songstruktur bei Bands wie Iron Maiden und Metallica basiert unter anderem auf der Reihung von Riffs, welche die zeitliche Ausdehnung eines Songs ermöglicht. Im Unterscheid dazu orientieren sich Kiss und Motörhead eher an Strophe-Refrain-Formen etwa eines Blues-Schemas (Elflein 2010: 103–114; 253–261).

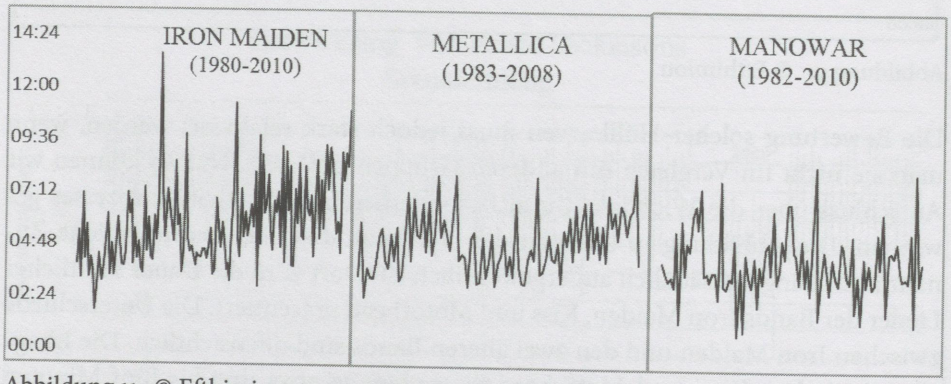


Abbildung 11: © Efthimiou.

Fazit

Ende der 70er und Anfang der 80er Jahre gab es spezifische, gesellschaftliche Umstände, die zur Geburt des New Wave of British Heavy Metal (NWoBHM) führten (Weinstein 2000: 4ff.; Arnett 1995: 23–40). Einige Jahre danach fand eine regel-

rechte Explosion von Subgenres (Thrash Metal, Speed Metal, Death Metal, Black Metal etc.) statt, die sich durch eine enorme klangliche Vielfalt auszeichnet. Gegen Mitte der 80er Jahre gab es in diesem Bereich etwa alle drei bis sechs Monate bahnbrechende stilistische Erneuerungen aus allen Teilen der Welt. Heutzutage können wir diese Entwicklungen mit einer gewissen Distanz betrachten und die Ereignisse von 1970 bis 1990 (oder etwas später) als Teil der Musikgeschichte bezeichnen. Die neuen Medien und die Verbreitung des Internet haben unsere Gesellschaft radikal verändert. Der Zugang zur Information und die Digitalisierung der Musik hat selbstverständlich auch Spuren in dieser Musikrichtung hinterlassen. Der revolutionäre Geist der jungen Heavy Metal-Fans Ende der 70er Jahre wirkt historisch bedingt möglicherweise bereits befremdend. Gruppen wie Iron Maiden, die über 30 Jahre hinweg sowohl interpretatorisch als auch kompositorisch aktiv waren und sind, finden sich heute in einem völlig anderen gesellschaftlichen und künstlerischen Umfeld wieder als am Anfang ihrer Karriere. Manche Bands (u. a. Kiss, Motörhead und Manowar) bewahren bewusst bis in die Gegenwart ihren ganz persönlichen Klang. Iron Maiden nahm aber einen anderen Weg und entwickelte den typischen Iron Maiden-Klang konsequent weiter.

Bibliografie

Arnett, Jeffrey Jensen, 1995, Metalheads. Heavy Metal Music and Adolescent Alienation. Boulder, Colorado: Westview Press.

Cope, Andrew, 2010, Black Sabbath and the Rise of Heavy Metal Music. Farnham: Ashgate.

Elflein, Dietmar, 2010, Schwermetallanalysen, die musikalische Sprache des Heavy Metal. Bielefeld: transcript.

Moores, Alan, 2007, Rock. The Primary Text. Adlershot: Ashgate.

Wall, Mick, 2005, Run To The Hills. Die offizielle Biographie von Iron Maiden. Berlin: Iron Pages.

Walser, Robert, 1990, Eruptions. Heavy Metal Appropriations of Classical Virtuosity. In: Popular Music 11,3. Cambridge: Cambridge Oxford Press, 263–308.

Weinstein, Deena, 2000, Heavy Metal. The Music and Its Culture. New York: Da Capo Press.

Songbooks

Iron Maiden (1981): *Killers*. EMI Electrola GmbH & Co. KG

Iron Maiden (1983a): *Piece of Mind*. Japan: Zomba Music. Publishers Ltd.

Iron Maiden (1983b): *Piece of Mind*. EMI Electrola GmbH & Co. KG.

Iron Maiden (1984a): *Powerslave*. London: London Publishing Overseas Ltd.

Iron Maiden (1984b): *Powerslave*. EMI Electrola GmbH & Co. KG

Iron Maiden (1986): *Dance of Death*. Partitur. London: London Publishing Overseas Ltd.

Iron Maiden (1986): *Killers*. Partitur. London: London Publishing Overseas Ltd.

Iron Maiden (2003): *Dance of Death*. EMI Electrola GmbH & Co. KG.

Teil IV:
Medien- und kulturwissenschaftliche Zugänge

Lepra 2011. © Eisa.ch

»Was muss man tun, damit es metallen ist?«

Die Medienwissenschaften und die Erweiterung der Metal Studies

Rolf Nohr, Herbert Schwaab

Einer unserer beliebtesten Momente im medienwissenschaftlichen Lehrbetrieb ist jeweils jener, in dem die jungen Adeptinnen und Adepten mit der Aufforderung verwirrt werden, sie mögen doch bitte definieren, was denn ein Medium eigentlich sei. Der didaktische Wert einer solchen Verwirrung wiegt aber nicht das generelle Problem auf – dass nämlich die Medienwissenschaftler auch höheren Semesters sich sehr schwer tun, auf diese doch eigentlich recht schlichte Frage eine sinnvolle, konsistente und kohärente Antwort zu geben. Doch es scheint uns, dass auch andere Fächer in ähnlicher Weise wenig pointiert definitorisch auf ihren jeweiligen »Gründungsgegenstand« zugreifen können. Was war bitte gleich nochmal »Geschichte«? Wie genau definiert man eigentlich »Sprache«? Durch welche sieben eindeutigen Parameter unterscheidet sich »Musik« von »Lärm«?

Eine solche Eröffnung ist nun naturgemäß polemisch und suggeriert, dass das Problem der Geisteswissenschaften zugleich ihre Stärke wäre – nämlich die (womöglich sogar poststrukturalistisch operationalisierte) Offenheit, mit der dem eigenen Gegenstand begegnet wird, als eine Anti- oder Oppositions-Politik gegenüber dem szientistischen und rationalistischen Weltbild der Natur- und Laborwissenschaften zu bekräftigen. Und natürlich rührt auch die didaktische Verunsicherung eher daraus, den Erstsemestern und Erstsemesterinnen weniger ihren unreflektierten Umgang mit dem Medienbegriff vorzuhalten, sondern ihnen vielmehr ihre oftmals unreflektierte Studiengangwahl vor Augen zu führen (»was mit Medien«). Was aber ließe sich daraus für zu konturierende Metal Studies ableiten – dass man hier von den Ingenieuren zu lernen habe (»Gegenstand der Metal Studies sind alle Elemente, die sich im Periodensystem links und unterhalb einer Trennungslinie von Bor bis Astat befinden«)? Wohl eher nicht.

Es geht uns eher darum, einige Fragen aufzuwerfen, die im Sinne des Zugriffs und möglicher Methodologien gestellt werden sollten – gegebenenfalls auch, bevor der Zug zur Nobilitierung und Institutionalisierung einen Gegenstand aus dem poltisch-operativen Sachzwang heraus erschafft; bevor noch die eigentlichen Methoden und Zugriffsweisen sinnvoll daraufhin befragt werden konnten, welchen Gegenstand sie denn eigentlich hervorbringen. Denn dass Metal Studies – wie sie auch immer aussehen mögen, von wem sie betrieben werden könnten und um was auch immer sie sich kümmern mögen – in irgendeiner Form um »etwas« herum

sich orientieren müssen, erscheint logisch. Dieses »Etwas« aber erscheint es uns wert, eingehend bedacht zu werden.

Definition von Metal

Eine definitorische Annäherung daran, was in der kommenden Diskussion und wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Metal unter einem »Objekt« des Erkenntnisinteresses verstanden werden soll und kann, erscheint aus verschiedenen Gründen (noch) nicht sinnvoll – nicht zuletzt, weil die intuitive Annahme, Metal auf den »Gegenstand« der Performance, des Textes, des Klanglichen oder des (distribuierbaren) Tonträgers zu reduzieren, zu kurz greift, um den Gegenstand oder das »Objekt Metal« zu umfassen. Hingegen lässt sich der »Gegenstand« Metal im Anschluss an Joseph Vogls Auseinandersetzung mit dem »Medien-Werden« eines Mediums, dessen ungesicherte, aber immer wieder aufscheinende Identität durch das Zusammentreten heterogener Momente wie technische Apparaturen, institutionelle Sachverhalte, Praktiken und Wissensformen bestimmt ist, beschreiben (Vogl 2001: 122). Konstitutiv für einen Ansatz, der die Unsicherheiten der Medienwissenschaften auf produktive Weise ins Spiel zu bringen versucht, wäre dann, Metal als einen Gegenstand im Werden zu begreifen, als ein heterogenes Ensemble unterschiedlichster Elemente, die Metal immer wieder auf neue Weise hervorbringen, aber dessen Identität in besonders aktiven Momenten des Übergangs (vom Hard Rock oder Cock Rock zum Heavy Metal der NWOBHM) oder des Bruches (dem Ende des Hair Metal und seiner Medien) bestimmbar oder greifbar erscheinen zu lassen. Dieser Ansatz zielt darauf, Engführungen in der Auseinandersetzung mit Metal zu verhindern.

Klassifikationen, Topologien und Genredefinitionen, die es bisher gibt, haben ihre Wurzeln oftmals im Bereich der Musiker- oder Fanszene, des Marketing sowie des entsprechenden *special interest*-Journalismus und sind deshalb nicht umstandslos in den wissenschaftlichen Kontext übertragbar.[1] Die Frage nach einem »Objektstatus« des Metal müsste sich daher – wenn sie überhaupt sinnvoll zu stellen ist – von bereits elaborierten ontologischen oder phänomenologischen Vorannahmen befreien und zunächst einen heuristischen Anfangspunkt markieren, der es erlaubt, die Beschäftigung mit dem Phänomen der Metal-Kultur und -Ästhetik überhaupt auf den Stand und das Abstraktionsniveau gegenwärtiger Medien-, Kultur- oder Musikwissenschaften zu bringen. Insofern erscheint es sinnvoll, den Objektbegriff von vorneherein auszuklammern und gegebenenfalls zu einem Vollzugs- oder Prozessbegriff überzuwechseln. Kurz gesagt: Es macht kaum Sinn,

1 In Browns (2011) *Heavy Genealogy* stellt dies die erste Phase der Metal Studies dar, gefolgt von einer zweiten, eher soziologischen und durch Fanstudien geprägten Phase und einer dritten, die sich dann erweiterten ästhetischen und musikalischen Gegenständen annimmt.

Metal dadurch zu »verwissenschaftlichen«, dass die omnipräsente Genredebatte weitergeführt (»TrueExtremeHardcoreDeathGrimPorn-Metal«) oder ein spezifisches Charakteristikum des Gegenstandes behauptet wird (»Wenn es schwarz ist, laut, mit Nieten und langen Haaren – dann ist es Metal«). Es macht unseres Erachtens – wenn überhaupt – im Moment nur Sinn, nach dem ständigen Werden des Objektes Metal zu fragen und also die Frage folgendermaßen umzuformulieren: »Was muss man tun, damit es metallen ist? «

Ort des Metal

Neben der Infragestellung des Objektstatus von Metal scheint es uns auch konsequent, dem Metal (und den Metal Studies) einen dezidierten »Ort« zu verweigern. Es gibt keine dem Gegenstand innewohnende Logik, die ein Fach, eine Disziplin oder eine irgendwie geartete Position des kompetenten »Sprechens über« Metal evoziert. Weder die Musikwissenschaft noch die Soziologie, genauso wenig wie der Musikjournalismus, die Kultur- und Medienwissenschaften oder die Fan-Artikulation sind in irgendeiner Weise »privilegierte Orte« mit einer spezifischen Deutungshoheit. Ebenso wenig kann allerdings auch die Behauptung des »Inter-, Trans- oder Multidisziplinären« an sich schon eine Lösung sein. Allzu oft ist das, was sich als (produktive) Zusammenarbeit mehrerer Positionen zur Lösung eines komplexen Problems etabliert, am Ende nichts anderes als der Versuch gegenstandsorientiert Sprechender, einen Raum der Exklusivität gegenüber den jeweiligen Herkunftsorten zu erarbeiten – wer heute die Avantgarde der interdisziplinären Kooperation ist, ist meist morgen schon der konservative Sachstandsverwalter der exklusiven Deutungshoheit.

Unser Vorschlag wäre es also, dass im Prozess der Etablierung der Metal Studies eine Reihe von Fächern zunächst ihre Fragen, Zugriffe und Untersuchungsansätze präzisieren, und dass sich ein Forschungsprogramm oder ein Methodenmix dann aus der Entdeckung gemeinsamer, kommensurabler oder wenigstens überschneidender Fragen ergibt – als kollaborative Arbeit an einem von vielen Elementen und ebenso vielen Disziplinen und Akteuren geformten heterogenen Objekt.

Medialität

Wie nun könnte Heavy Metal ausgehend von der oben definierten Position davon profitieren, ein Gegenstand der Medienwissenschaften zu sein? Es gibt, was kaum zu bestreiten ist, eine Medialität des Metal, beispielsweise der Gebrauch der Instrumente, der Effekte, der Verstärker und anderer Technologien, die für Heavy Metal eine spezifische Bedeutung haben. Hier würden medienwissenschaftliche Herangehensweisen tatsächlich eine Spur verfolgen, die von Robert Walsers hervorragender Arbeit in *Running with the Devil* gelegt wurde. Walser geht immer

wieder auf die Ästhetik des Metal und ihre spezifischen Wesensmerkmale ein, etwa wenn er zu beschreiben versucht, welchen Raum und welche Erfahrung die Lautheit von Metal konstituiert und welche vermittelnde Rolle die Lautstärke der Musik übernimmt, wenn sie die Grenzen zwischen dem Selbst und der musikalischen Repräsentation durchbricht (Walser 1993: 45). Diesen Spuren zu folgen, bedeutet, eine Reihe von Fragen zu stellen und dabei auch neue Unsicherheiten zu schaffen: Ist die »Technologie« des Metal also eine Form der Übertragung (was für eine CD naheliegend scheint, für ein Live-Konzert aber merkwürdig anmutet) oder gehört Technologie zur Unmittelbarkeit des Metal (was für das Live-Erlebnis eine gewisse Evidenz hat, wiederum dann aber bei der Rezeption von Tonträgern seltsam anmutet)? Wie transparent muss Technologie für eine funktionale Metal-Rezeption sein (Verstärkertürme sind sichtbar, Keyboards meistens unsichtbar)? Was könnten die Quellen für das Studium solcher noch wenig erschlossenen Felder, welche stets auch die eigene Begrenztheit im Umgang mit Technologien deutlich machen, sein?

Diese Spuren, die auf eine Kopplung von Technologie, Musik und Rezeption verweisen, können aus medienwissenschaftlicher Sicht aber noch viel weiter verfolgt werden, gerade weil sich viele Formen dieser Disziplin im Anschluss an die Medientheorie McLuhans mit der technologischen Extension des Menschen beschäftigen. Eine Erweiterung des Technologiebegriffs gibt zudem auch dem Medienwissenschaftler, der sich mit (materieller Hardware-)Technologie nicht genügend auskennt, die Möglichkeit *Technologie als Diskurs* zu ergründen, also sich beispielweise damit zu beschäftigen, wie die Technologie von Verstärkeranlagen, Effektgeräten und Instrumenten in den einschlägigen Zeitschriften oder in Katalogen diskutiert wird und wie sie in Äußerungen von Musikern über ihre Arbeitsgeräte Ausdruck findet.[2]

Ein weiteres Desiderat besteht in der Intensivierung des Zusammenspiels von Musikwissenschaft und anderen medien- und kulturwissenschaftlichen Disziplinen. Walser steht hier als frühes Beispiel für einen Ansatz, der die Kultur des Metal mit einer Auseinandersetzung mit der Ästhetik von Metal verknüpft; hier vor allem durch seine Versuche, immer wieder musikwissenschaftliche Deutungen von Metal ins Spiel zu bringen. Auch wenn es mit Arbeiten wie jener von Dietmar Elflein (2010) eine große Ausnahme gibt, krankt die Metalforschung, wie Keith Kahn-Harris in einem Beitrag zur Methodik der Metal Studies feststellt, daran, dass es noch immer nicht genug musikwissenschaftliche Arbeiten mit der Perspektive von Walser gibt:

> This increasing distance from other forms of music scholarship is manifested in what is undoubtedly the most critical weakness in metal studies as it stands: the relative paucity of detailed musicological analyses on metal. There have been very few studies of metal that have anywhere near the same level of musicological detail as appears in Robert

2 In Ansätzen findet sich ein solcher Zugang bei Diaz-Bone (2002).

> Walser's now quite dated work (1993). This is not to argue that ›the sounds themselves‹ should have any necessary methodological primacy in metal scholarship. But without some widely accepted vocabulary for identifying the constituent musical features of metal, there is a danger that metal studies will be founded on a tacit assumption that ›we all know‹ what metal sounds like (Kahn-Harris 2011: 252).

Diese Kritik an einem etwas zu verengten Blick sollte um die Frage nach der medialen Materialität von Metal als wichtigen Bezugspunkt seiner Ästhetik erweitert werden, weshalb wir für den Einbezug der Medienwissenschaften – mit ihren Fragen zur diskursiven Kraft von Technologien zur Bildung, Strukturierung und Dynamik von symbolischen Artikulationen – in die Metal Studies plädieren.

Paratexte

Selbstverständlich gibt es daneben eine Medialität des Metal in Medien, welche eindeutig Gegenstand der Medienwissenschaft sind, so etwa sein Zusammenspiel mit dem Medium Film oder mit bestimmten Genres wie dem Horrorfilm.[3] Bemerkenswert ist zudem die erstaunlich große und stetige Produktion von Filmen, die die Heavy Metal-Kultur erforschen. Warum ist dieses Motiv seit den 1980er Jahren so beliebt und warum haben Filme wie *Wayne's World* oder *Detroit Rock City* ein so großes Interesse daran, eine an den Rändern des weißen Mainstreams verortete Subkultur zu erforschen? Auch die Bedeutung der Musikvideoproduktion für den Heavy Metal in den 1980er Jahren wären genauer zu untersuchen. Weitere Paratexte, die medienwissenschaftlich erkundet werden können, sind die Phänomene der Fanzines oder der Fankommunikation im Internet, hier aber explizit nicht ausschließlich als Aspekte der Fan-Studies, als Reaktionen auf den Primärgegenstand der Heavy Metal-Musik, sondern als ästhetische oder soziale Erweiterungen des Feldes Metal, die dessen Identität mitkonstituieren. Der Einsatz von Metal-Musik oder der Metal-Identität in Werbung wären weitere mögliche Bezugspunkte einer auf Paratexte ausgerichteten medienwissenschaftlichen Metal-Forschung. Dieses Spektrum ist, vor allem wenn man das Feld des Symbolischen und Semiotischen auch den Medienwissenschaften zuschlägt, beliebig erweiterbar. So wäre auch die Frage, wie die spezifische Zeichenhaftigkeit aus dem Metal-Diskurs in die Gesell-

3 Horrofilme und -romane sollen Black Sabbath beispielsweise dazu animiert haben, die für diese Musikform konstitutiven Motive und Looks zu adaptieren und vor allem Heavy Metal als Gegenprogramm zur Hippiemusik zu propagieren (Farley 2009: 80). Die Produktivität der Erkundung einer detaillierten Überschneidung zwischen dem Horrorfilm und Heavy Metal zeigt sich beispielweise im Beitrag von Krautkrämer/Petri zur Heavy Metal-Typographie im Band *Metal Matters* (2011).

schaft »mäandriert« (Ed Hardy-Design oder Motörhead-T-Shirts bei H&M) unter dieser Perspektive eine medienwissenschaftliche Frage.[4]

Cultural Studies

Im Folgenden soll vor allem auf eine spezifische Funktion hingewiesen werden, die eine medienwissenschaftliche Fokussierung von Metal übernehmen kann. Medienwissenschaften lassen sich auch als eine Alternative zu den Cultural Studies betrachten, aus denen viele Beiträge zum Heavy Metal stammen, als Alternative zu einem Diskurs also, der häufig und noch immer Gefahr läuft, sich selbst darauf zu reduzieren, Metal zu legitimieren (Kahn-Harris 2011: 253).[5] Dieser Legitimationsdiskurs findet sich auf vielen Ebenen. Die Cultural Studies legen den Akzent methodisch auf die Rezeption als einem Prozess der Zuschreibung von Bedeutung: Die Bedeutung eines Zeichens oder kulturellen Artefakts ist dabei nicht festgelegt, sondern immer auch vom Kontext seiner Rezeption abhängig. Die Cultural Studies haben aber jedoch einen politischen Bias, der in ihrem Ursprung aus der von Klassenunterschieden geprägten Kultur Großbritanniens stammt. Es geht den Cultural Studies immer auch darum, den Rezipienten der Massenkultur zu rehabilitieren und in einem nicht hierarchischen Kulturbegriff, der auch die Populär- und die Alltagskultur miteinschließt, die Komplexität der dort zu findenden kulturellen Zeugnisse herauszustellen. Aus diesem Grund neigt eine von den Cultural Studies inspirierte Auseinandersetzung mit Heavy Metal immer auch dazu, bestimmte problematische Aspekte, die mit der Heavy Metal-Kultur verbunden sind, zu rechtfertigen oder in einem anderen (besseren) Licht zu betrachten. Dieser Ansatz liefert beispielsweise die Möglichkeit, die Rolle des Teufels im Metal zu

4 Die Kutte als besondere Form des Paratextes und Mittel der Kommunikation wurde beispielsweise auf sehr produktive Weise von Eckel (2011) auf einem medienwissenschaftlichen Hintergrund erforscht.

5 Die Nähe der Cultural Studies zu den Medienwissenschaften ist dabei nicht nur einer historischen Konstellation der 1980er und 90er Jahre geschuldet, in denen vornehmlich Vertreter der (jungen) Medienwissenschaft die Arbeiten der anglo-amerikanischen Cultural Studies rezipierten. Gerade innerhalb der kulturwissenschaftlich orientierten Beschäftigung mit Medien fällt der dort vertretene »andere« Kulturbegriff auf dankbaren Boden, hilft er doch, sich von den oftmals als konservativ gescholtenen klassischen Kulturwissenschaften deutschsprachigen Zuschnitts abzusetzen. In der vergangenen Zeit allerdings setzen sich in den Medienwissenschaften wiederum Tendenzen durch, die eine allzu leichtfertige Appropriation von Kultur- und Rezeptionsmodellen der Cultural Studies ablehnen, beziehungsweise dazu drängen, einige der paradigmatischen Setzungen der Cultural Studies (Interventionismus, Postmarxistische Theoriebildung, Politikbegriff) wieder stark zu machen, um sich so von einer fast schon inflationären Welle von popkulturalistische Hermeneutiken und »Konsum-als-Aneignung«-Nobilitierungsversuchen abzusetzen (Nohr 2012).

relativieren und sich gegen den Vorwurf des Satanismus zu wehren, wie etwa in der ausführlichen kulturwissenschaftlichen Studie von Manuel Trummer (2011), die auf die vielfältigen und widersprüchlichen Bedeutungen des Teufels in der Rockmusik und im Heavy Metal verweist. Durch ihren Fokus auf die Rezeption inspirieren die Cultural Studies das Studium des Fantums im Heavy Metal sowie dessen Funktion als gemeinschaftsstiftende kulturelle Formation, als Medium, das die (sozialen) Aktivitäten des Zuhörers auf unterschiedlichste Weisen fördert und in den Alltag hineinwirkt. Cultural Studies und der legitimierende Diskurs unterstützen die kritische Auseinandersetzung mit Instanzen und Gruppierungen wie dem PMRC, welches die Heavy Metal-Szene mit dem Vorwurf des Sexismus und der Gewaltverherrlichung kritisierte. So entwickelt beispielsweise Robert Walser eine Argumentation gegen diese Zensurbemühungen, indem er mit dem wichtigen Cultural Studies-Vertreter John Fiske auf die symbolische und soziale Bedeutung von Gewaltrepräsentationen hinweist und so Metal die Funktion zuordnet, bestimmten verborgenen Stimmungen und Ängsten Ausdruck zu verleihen (Walser 1993b: 73 f.).

Das Problem hierbei ist nicht, dass die Studien im Rahmen der Cultural Studies zu falschen Ansichten kämen; vielmehr liegt es darin, dass dieser Ansatz von spezifischen Annahmen und Zielen bestimmt wird, sodass das Ergebnis – die Legitimation von Metal – schon feststeht, bevor die Studie zu ihrem Ergebnis kommt.[6] Die Möglichkeit der Interpretation, das sogenannte *redemptive reading* der Kulturwissenschaften, ist ein überaus produktiver Ansatz, der neue Themenbereiche, Fragestellungen, Blickwinkel eröffnet und bei der Etablierung der Metal Studies eine wichtige Rolle spielt, weil sie die Forschenden dazu animiert, die Komplexität von Metal deutlich zu machen. Aber sie ist auch eine Perspektive, die dazu neigt, den Diskurs auf eingefahrene Schienen zu setzen und zu keinem anderen Ergebnis zu kommen, als zu beweisen, dass Metal die Komplexität besitzt, die ihm offensichtlich so lange abgesprochen wurde; oder dass die Rezeption des Metal nicht gleichzusetzen ist mit dem vordergründigen Spiel mit Satanismus, Gewaltfantasien und dem Hang zum Sexismus. Unseres Erachtens fehlt hier ganz offensichtlich der Fragecharakter. Dieses Defizit wirkt sich vor allem auf die Form der Interpretation und das Selbstverständnis des Schreibens aus, während die Studien selbst meist sehr gute und weitreichende Auseinandersetzungen mit einigen Aspekten des Metal darstellen.

---

6 In ihrer Kritik an dieser Tendenz der Cultural Studies spricht Meaghan Morris von dem Gefühl, dass es eine Masterdisk zu den Studien unterschiedlichster marginalisierter kultureller Formen gibt, die letztlich alle dasselbe sagen: »[…] scanning the pop-theory bookshop, I get the feeling that somewhere in some English publishers vault there is a master-disk from which thousands of versions of the same article about pleasure, resistance and the politics of consumption are being run off under different names with minor variations« (Morris 1993: 156).

Historizität

Der Einfluss der Cultural Studies bedeutet jedoch nicht generell, dass es um die Legitimation eines populärkulturellen Gegenstandsbereiches und dessen Rezipienten geht. Cultural Studies können helfen, das Verständnis der Geschichte einer Musik- und Kunstform zu verändern. Die Selbstproblematisierung der Mediengeschichtsschreibung in der Medienwissenschaft bietet hier Anregungen dafür, auch das Verständnis der Metal-Geschichtsschreibung zu verändern. Dies soll im Folgenden anhand eines Vergleichs klassischer und kanonisierter Konzepte von Film- sowie Metal-Geschichte nachvollzogen werden, um auf das Problem eines zu einfachen, verengten Verständnisses von Medien- und Kulturgeschichte aufmerksam machen.

Die Filmgeschichte ist geprägt von dem Versuch, eine nahtlose Teleologie des Films von seinen primitiven Ursprüngen, über seine kommerzielle Ausdifferenzierung in der klassischen Phase bis hin zum modernen, künstlerischen Kino der 1960er Jahre nachzuzeichnen. Gemäß dieser Version der Filmgeschichte entstehen ästhetische Verfahren wie der Filmschnitt oder Kameraführung als Weiterungen einer zunächst begrenzten Filmsprache, die dann im modernen Kino gänzlich von räumlichen und zeitlichen Limitationen befreit ist. Diese Filmgeschichtsschreibung bezieht sich auf die großen Vertreter der Filmkunst wie D.W. Griffith, der das Verfahren des Alternierens zwischen Handlungsorten als Form des filmischen Erzählens entwickelte, oder Sergej M. Eisenstein, der eine von der Wirklichkeit und raumzeitlicher Kohärenz befreite Filmmontage entwickelte, über Orson Welles, der die Tiefe des Raumes in langen Einstellungen inszenierte und den Betrachter so herausfordert, bis zu Godard, der konsequent die Natur des Kinos erforscht und den Betrachtenden die Möglichkeit bietet, sich von der Macht der filmischen Erzählung und ihrer Weltdarstellung zu befreien. Dies ist zwar keine grundfalsche Geschichte, aber eine Geschichte, die eine Vielzahl von Akteuren unterschlägt und meist auf die großen, heroischen Figuren der Filmkunst bezogen ist, jedoch kein Verständnis für die materiellen Aspekte der Produktion des Films oder sein Publikum hat.

Eine vergleichbare Geschichte bezogen auf den Heavy Metal lautet folgendermaßen: Als ein Ursprung fungiert in der Metal-Geschichtsschreibung häufig die Band Blue Cheer und ihre Version des Eddie Cochran Hits »Summertime Blues«, aber auch die Band Steppenwolf und die Nennung der Bezeichnung Heavy Metal in ihrem Song »Born to be Wild« (Gross 1990: 120). Weitere Ursprünge finden sich in der Weiterentwicklungen des Blues Rock in England mit Bands wie den Yardbirds und Cream, die eine um den Gitarrenvirtuosen zentrierter kräftigere Variante des Blues spielten (Farley 2009: 79), wobei Led Zeppelin hier zusätzlich die Rolle zugeordnet wird, mit dem Cock Rock auch zentrale Aspekte des hedonistischen Weltverständnisses des Metal erfunden zu haben (Waksman 1996). Die meisten Impulse gehen aber vor allem von Black Sabbath und ihrer härteren, langsameren Variante des Blues Rock mit tiefer gestimmten Gitarrensaiten und ihrem Spiel mit Horrorelementen und dem Okkulten aus (Farley 2009: 80). Die-

se Geschichte ist natürlich nicht falsch, aber sie ist einseitig, einfach und zu sehr bezogen auf die großen, bekannten Musiker und Bands. Sie erfasst zu wenig die Zufälle, die materiellen Kontexte, die Rezeption, die sozialen Formationen, die mit der Entwicklung des Heavy Metal verbunden sind. Diese Geschichtsschreibung suggeriert ebenso, dass jeder Entwicklung ein weiterer Schritt in der Ausdifferenzierung der Heavy Metal-Kultur folgen musste. Sie berücksichtigt nicht oder zu wenig, was genau passiert ist zwischen den ersten Platten von Black Sabbath – als es die offizielle Bezeichnung von Metal noch nicht gab – und dem Entstehen der sogenannten New Wave of British Heavy *Metal* – ein überaus missverständlicher Begriff, da Metal sich in dieser Phase tatsächlich erst als Metal manifestierte und sich vollends von der Genrebezeichnung Hard Rock emanzipieren konnte. Diese Geschichtsschreibung produziert Leerstellen. So bleibt vieles über die Alltagskultur von Metal, seinem frühen Publikum, den Orten (Konzerthallen, Clubs) und den Medien (LPs und Kassetten) im Dunkeln. Wenn es beispielsweise verwundert, dass *Paranoid* von Black Sabbath ein großer Diskothekenhit war, zeigt dies, dass wir weder wissen, was für ein Ort die Diskothek in den frühen 1970er Jahren war, noch welches Publikum Heavy Metal tatsächlich hatte.

Die Besetzung dieser Leerstellen könnte aus der Medienwissenschaft und insbesondere der Filmgeschichtsschreibung Anregungen erhalten, da letztere sich seit den späten 1970er Jahren als eine erweiterte, nicht teleologische Erforschung und Neulektüre der Filmgeschichte begreift. Die Neuentdeckung von frühen Filmen, ein von den Cultural Studies inspiriertes Interesse für die bisher unerforschten Rezeptionskontexte des frühen Kinos, aber ebenso das Interesse an den Institutionen, den Diskursen, den vielfältigen Praxen, die nicht nur mit der Rezeption, sondern auch der Produktion von Filmen und den Orten des Kinos verbunden waren, führten zu einem Ansatz, der die Brüche in der Geschichte des Films nicht mehr länger zu verschleiern versuchte (Uricchio 2001). Diese Erweiterung des Forschungsfeldes, die die Identität des Gegenstandes – ähnlich wie der eingangs zitierte Joseph Vogl – als im Werden begreift, könnte also zur Schließung der vielen Lücken der Metal-Forschung und der Metal-Geschichtsschreibung beitragen. Diese Schließung bedeutet weniger eine Fokussierung auf umfassende Studien, die alles miteinander zu verbinden versuchen (was nahezu unmöglich ist), sondern rekurriert auf das Modell des *new historicism*, der dichten Beschreibung, der engagierten vertieften Einzelbetrachtung, die gerade durch die Aufmerksamkeit für die vielen Details eines Gegenstands dessen Bedeutung zu erfassen versteht.

Der *new historicism*, ein Produkt des *linguistic turns*, trennt entschieden zwischen einem »Faktischen« der Historiographie und der Vertextung dieses Datenmaterials. »Sinn« ist hier nicht mehr durch quantifizierende Auswahl- und Extraktionsverfahren bestimmbar, sondern wird durch die Analyse lokaler Sinnstiftungen und eben gerade nicht übergreifender kulturimmanenter Werte interpretativ gewonnen. Die Darstellung und historiographische Ausarbeitung solcher lokalen Sinnstiftungen findet im *new historicism* (ähnlich der *thick description* von Geertz

2007 in der poststrukturalistischen Ethnologie) eher poetisch und komplementär denn als induktiv und erkenntnislogisch statt. Geschichte selbst wird narrativisiert. Eine so gewendete *cultural poetics* versteht Kultur als ein Geflecht von einander beeinflussenden Diskursen und Systemen, die vor allem durch gegenseitige Beeinflussungen, Zirkulation, Austausch, Verhandlungen oder Auseinandersetzungen bestimmt werden (Brannigan 1998: 62). Analyse und Interpretation von lokalen symbolischen und kulturellen Praktiken führen zu einer Darstellung von punktuellem Wissen und negieren Geschichtssinn und »Weltgeist« zugunsten der Kontingenz der Geschichte. Die Interpretation und Erfassung eines kulturellen Artefakts in einem »ganzheitlichen Sinn« wird von Stephen Greenblatt zurückgewiesen, »weil es aus der Kontingenz kein Entrinnen gibt« (Greenblatt 1993: 12).

Eine solche historiographische Herangehensweise »beantwortet« keine Fragen nach einem zugrunde liegenden Sinn (beispielsweise in der Geschichte des Heavy Metal), sie ist aber hervorragend dazu geeignet, die Brüche, Widersprüchlichkeiten und Offenheiten eines historiographisierbaren Diskurses (wie eben Metal) besser zu erzählen. Der Widerspruch zwischen *Peace Sells... But Who is Buying?* und den aktuellen Interview-Einlassungen von Dave Mustaine[7] ist im Sinne einer kohärenten politisch-sozialen Sinndimension und dem Gedanken geschichtlicher Totalisierung nur schwer zu klären. Wenn wir aber beide Texte als jeweils lokale Artikulationen in unterschiedlichen diskursiven Kontexten begreifen, die gerade in ihrem Widerspruch deshalb so auffällig werden, weil sie in einen narrativ-unfunktionalen kulturell-ökonomisch-politischen Totalisierungsrahmen eingespannt sind (»wer solche Platten macht, muss bis zum Ende seines Lebens ein Liberaler sein«), kann eher eine »Geschichte« von Megadeth oder dem Politischen im Metal schreiben.[8]

Ökonomie[9]

Von der Geschichte als Sinndimension ist es nicht weit zur Ökonomie als einer ähnlich gelagerten (und ähnlich wichtig als ambivalentes Konzept zu verstehen-

7 »The beauty is gone when you see Americans sleeping on sidewalks and it makes me sick to think we have assholes in this country letting fucking Mexicans in. Who needs this shit?« Roy Wilkinson, MegaDumb: Interview with Dave Mustaine, Sounds, 28. Mai 1988, 23.

8 Ein weiterer nicht zu vernachlässigender Impuls des *new historicism* ist es, darauf verwiesen zu haben, dass Geschichte sich immer am materiellen Artefakt zu organisieren scheint (Kriest 1998). Eine Geschichte des Metal fragt intuitiv nach allen veröffentlichten Platten und versucht diese in eine Ordnung zu bringen. Sinnhaft wäre es aber eben auch, eine Geschichte der nie gemachten Platten zu schreiben: welche Projekte sind wann, wo und unter Teilhabe welcher Akteure der Zensur, der Industrie, dem Mainstream oder schlicht der Faulheit oder Drogeninduziertheit anheim gefallen?

9 Vgl. zu diesem Abschnitt ausführlich: Nohr 2008: Kap. 8.

den) »großen Erzählung«. Eine Stärke der Medienwissenschaft als Kulturwissenschaft ist es auch, nach der Ökonomie des Medialen zu fragen – beziehungsweise Fragen an den Metal als ökonomisch perspektivierte Fragen zu formulieren. Dabei ist hier noch gar nicht die Frage nach der (fast omnipräsenten) Kulturindustriethese Adorno/Horkheimers gemeint. Viel eher meinen wir, dass hier sehr viel stärker eine Ökonomie des Metal als eine Frage nach dem »Wert« und der »Tauschökonomie« des Metal als zentrales Anliegen problematisiert werden sollte.

Wo die (neo-)klassische Theorie den Markt aus der Perspektive subjektiver Bedürfnisse und der subjektiven Handlungsrationalität erklärt,[10] setzt eine an Marx orientierte Ökonomietheorie bekanntermaßen auf Modelle der Austauschäquivalenz von Wert und Ware sowie auf die Frage nach dem Mehrwert. Dies würde für eine an Marx orientierte Ökonomie des Metal sprechen. Das Problem wäre aber, dass eine solche Ökonomie dem Symbolischen zunächst keinen Platz einräumt. Bei Marx hat das Zeichen keine Materialität und damit keinen Wert. Zeichenartikulationen besitzen innerhalb dieser Ökonomie allerhöchstens eine ideologisch stabilisierende Funktion ohne Mehrwert-Produktion. Der Mehrwert einer CD ist aber sicherlich eher die darauf eingebettete symbolische Artikulation (vulgo: Musik) und nicht die CD selbst. Daher muss eine Ökonomie des Metal die »Ware« Metal auch als nicht materielles Gut konzeptualisieren können.

Der Metaller erwirbt im Kaufakt weniger die »Ware« Metal (im Sinne einer verpackten CD oder der Lizenz zum Downloaden eines MP3s), sondern er erwirbt in eigener Wahrnehmung ein Vergnügen, das die Ware als Objekt möglicherweise durch die »Dauer« des Zuhör-Vergnügens distinkt macht. Aber selbst diese Eingrenzung ist fragwürdig: Verliert Musik nach einmaligem Durchhören ihren Wert? Ist die Wertbemessung von Musik-Spaß tatsächlich über den Novitätscharakter der Musik definierbar? Ist Musik dem Zuhörer als (rechtsgeschütztes) Gut überhaupt nachvollziehbar wahrnehmbar?[11]

Musikerleben ist nicht auf »Musik als materielles Objekt« reduzierbar. Musik reicht als symbolische Artikulation über das Ende des eigentlichen Gebrauchsvorgangs hinaus. Die vorgeschlagene, schlichte ökonomische Konzeptualisierung des Tausches von Musik-Waren gegen Geld muss also erweitert und verändert werden, um der Ökonomie und Zirkulation von Wert und Bedeutung nachzukommen. Eine Ökonomie des Metal muss die Tauschökonomie innerhalb einer

10 Die Neoklassische Theorie beruft sich u. a. auf Adam Smith und Thomas R. Malthus. Hier steht ein (rational agierendes) Subjekt im Mittelpunkt, das Nachfrage nach Produkten und Waren generiert, auf die der Markt reagiert und aus Nachfrageerwartungen Bedürfnisse generiert. Das Kernelement dieser Theorie ist ein konstantes Gleichgewicht aus Angebot und Nachfrage. Das Produkt Manowar ist so sicherlich gut zu analysieren.

11 Wer mit dem Aufnehmen und Überspielen von Kassetten groß geworden ist und sich plötzlich beim CD-Kopieren und Filesharen von der Musikindustrie kriminalisiert erlebt, wird diese Frage nachvollziehen können.

Medien- und Informationsgesellschaft als ein mehrfach gestaffeltes Konzept von Ware-Wert-Relationen mit einem abstrakten Wertbegriff annehmen.

John Fiske (1989: 23ff.) hat – in Anlehnung an Bourdieu – für das Fernsehen vorgeschlagen, neben einer differenzierteren *finanziellen Ökonomie* auch eine *kulturelle Ökonomie* zu stellen, um die Widersprüchlichkeiten und Ausdifferenzierungen der Tauschbemessung besser veranschlagen zu können. Detailliert schlägt Fiske vor, das Tripel von Produzent-Ware-Konsument schon auf der Ebene der finanziellen Ökonomie zweizuteilen. Übertragen auf den Metal würde dies bedeuten, aufbauend auf einer ersten Tauschhandlung (Band produziert ein Album als Ware und tauscht es mit dem Distributor als Konsumenten, in einer zweiten Tauschhandlung tauscht der Metaller mit dem Distributor) eine zweite, komplexere Tauschhandlung zu konzeptualisieren, die danach fragt, was in einer erweiterten Ökonomie, die primär nicht nur auf dem Wert des Geldes basiert, noch zum Wert werden könnte. Fiske argumentiert hier – in Bezug auf das Fernsehen –, dass die Ware einer ersten Ökonomie (in seinem Fall das Fernsehprogramm, das von einem produzierenden Studio an einen konsumierenden Sender verkauft wird) in einer zweiten finanziellen Ökonomie zum Produzenten werden kann. Hier argumentiert Fiske im Grunde analog zu der unter anderem durch Georg Franck (1998/2004) vorgeschlagenen »Ökonomie der Aufmerksamkeit«, die davon ausgeht, dass in einer modernen, massenmedialen Gesellschaft die Aufmerksamkeit (des Subjekts und der Gemeinschaft) zu einem wertvollen Gut wird.[12]

Folgen wird dieser Argumentation, so wäre die Frage, wo ein solcher »Aufmerksamkeitstausch« im Rahmen einer Ökonomie des Metal aufzufinden wäre. Die Antwort ist zunächst parallel zum Fernsehen leicht gefunden. Die vom Zuhörer in das Album (und folgend: Konzert, Fanzine, Online-Foren) investierte Zeit, Aufmerksamkeit, und produktive Bedeutungsarbeit sind die erkennbare (und wesentlich deutlicher als im Fernsehen nachzuvollziehende) Herstellung einer »Ware Aufmerksamkeit«. Der »Wert« Aufmerksamkeit könnte ein zentrales Kriterium einer Tauschökonomie des Metal darstellen.

Damit gleitet eine Ökonomie des Metal (und des Medialen) aus der Zirkulation der Waren und Werte in eine immaterielle Zirkulation von Handlungen, Aufmerksamkeiten und des Symbolischen selbst. Wer innerhalb der Metal Studies also nach der Ökonomie fragt, muss nicht mehr länger die ideologiekritische Karte der repressiven Industrie spielen, sondern er kann sich auch auf die Zirkulation von Zeichen und Diskursen besinnen und diese nach ihrer ökonomischen Kontur

12 »Der Anteil der geistigen Arbeit am Sozialprodukt hat den körperlichen in allen entwickelten Volkswirtschaften inzwischen weit überrundet. Die Aufmerksamkeit ist hier zur generell wichtigsten Quelle der Wertschöpfung geworden. Eigenartigerweise spielt sie aber so gut wie keine Rolle in der Wissenschaft von der Ökonomie. [...] Dort ist zwar viel von Entmaterialisierung, Informatisierung und Virtualisierung die Rede, die zentrale Ressource der Informationsverarbeitung kommt aber nicht zur Sprache« (Franck 1998/2004: 13).

befragen. Die Zeichen selbst erhalten Wert – und in Folge auch einen spezifischen Status des Materiellen.[13]

Materialität

Ein anderer wichtiger Aspekt einer erweiterten Fragestellung bezieht sich auf die Materialität des Gegenstandsfeldes selbst. In der neuen Filmgeschichtsschreibung vollzieht sich die Abkehr vom Film als isolierter, ästhetischer Gegenstand und die Hinwendung zum Film als Teil einer materiellen Kultur, eines weiterführenden kulturellen Zusammenhangs, als Gegenstand, der nicht nur unabhängig von seiner Wahrnehmung existiert, sondern immer wieder auf neue Weise rezipiert wird. William Uricchio weist in seiner Auseinandersetzung mit einer neuen Mediengeschichtsschreibung auf diese Erweiterung hin:

> Unter Medien verstehe ich mehr als bloße Technologien, Institutionen und Texte [...] ich betrachte Medien als kulturelle Praktiken, die diese und jene Elemente innerhalb eines breiteren Gefüges umfassen, das von spezifischen Gesellschaftsordnungen, Mentalitäten und gelebten Erfahrungen (von Seiten der Produzenten und Nutzer) bereitgestellt wird (Uricchio 2001: 58).

Dieses erweiterte Verständnis, dem eine neue Filmgeschichtsschreibung zugrunde liegt, sorgt dafür, dass es neue Gebiete der Forschung gibt: Die Forschung erkundet nicht mehr nur den Film, sondern auch den Ort seiner Rezeption; sie erforscht das Publikum, die Versuche, den Raum des Kinos zu regulieren; aber auch Patent- und Verleihkataloge, ebenso wie Zeitschriften werden zu wichtigen Gegenständen der Forschung, die versucht, herauszufinden, wie Filme betrachtet wurden und welche Wirkung sie auf die Zuschauer hatten. Es geht hier auch darum, die Materialität von Kultur in den Griff zu bekommen. Die Wende in der Filmforschung, auf die sich Uricchio beruft, wurde unter anderem von Kulturwissenschaftlern wie Raymond Williams inspiriert, der als einer der ersten Autoren systematisch auch die materiellen Aspekte von Kultur erforschte, aber im Gegensatz zu dem, was als Medientheorie in der Prägung von McLuhan entstanden ist, keine einseitige Ab-

13 Gerade hier greift der jüngst etablierte Ansatz der Diskursökonomie relativ passend: Die Diskursökonomie betont die strukturbildende Kraft der Akte der Kommunikation. Diese Akte werden analog zu den Akten der Ökonomie (also bspw. dem Warentausch oder der symbolischen Funktion des Geldes) konzeptualisiert. Die Diskursökonomie konstatiert eine »innere Ökonomie« der Medien und des Symbolischen (Winkler 2004: 7). Diese Verschränkung einer ökonomischen mit einer diskurstheoretischen Perspektive ist dabei nicht als metaphorisch oder analogisierend zu begreifen, sondern als eine Verschränkung der beiden Felder: einerseits organisieren sich Zeichen – kontextentbunden –zunehmend ökonomisch-warenhaft (maßgeblich über Zirkulation) andererseits organisierte sich die Ökonomie zunehmend zeichenhaft.

hängigkeit von Technologie behauptete, sondern von der Annahme eines Zusammenspiels von Kultur und Technologie ausging: Technologie bekommt nur ihre Bedeutung vor dem Hintergrund kulturellerer und gesellschaftlicher Strukturen, in die sie eingebunden ist (Williams 1994: 120). Das bedeutet nicht, dass Medientechnologien die Gesellschaft nicht verändern würden. Aber sie sind zunächst leer und unbesetzt und werden durch die Menschen, die wiederum von den sie umgebenden Verhältnissen geprägt sind, mit Bedeutungen gefüllt. Roger Silverstone, ein weiterer wichtiger Vertreter der Cultural Studies, akzentuiert die Bedeutung von Technologien, indem er Technologien selbst als Kulturen beschreibt:

> In diesen wie in anderen Zusammenhängen können wir erkennen, dass Technologien als Kultur funktionieren: dass zu ihnen nicht nur das Was, sondern auch das Wie und Warum der Maschine und ihres Gebrauchs gehören und sie insofern ebenso symbolische wie materielle, ästhetische wie funktionale Objekte und Praktiken sind. Von hier aus können wir beginnen, ihr kulturelles Umfeld zu erforschen, das ihnen Bedeutung und Macht verleiht (Silverstone 2007: 51).

Wir stellen diese Aspekte einer Auseinandersetzung mit den materiellen, technologischen Aspekten der Kultur heraus, weil auch sie Leerstellen in der Metal-Forschung markieren, die durch den Bezug auf Medientheorie oder Medienwissenschaften besetzt werden können. Statt, wie oben erwähnt, Cultural Studies oder Metal Studies als Versuch zu betrachten, Heavy Metal Anerkennung zu verschaffen, sollte es hier auch um eine intensive Erforschung der Materialität der Kultur von Metal gehen, die die produktive Möglichkeit der Erweiterung des Gegenstandsbereiches bietet.

Doch es gibt durchaus bereits solche Arbeiten und zwei von ihnen sollen an dieser Stelle exemplarisch herausgestellt werden. So zeichnet etwa Ryan M. Moore in einem fundierten Essay aus dem Band *Heavy Metal Music in Britain*, der sich auch im Titel explizit auf einen Begründer der Cultural Studies E.P. Thompson und einer erweiterten Form der Kulturgeschichtsschreibung beruft, sehr genau nach, wie die Bedingungen einer Deindustrialisierung und des Niedergangs der englischen Industriestädte in den 1970er Jahren den Kontext für das Entstehen des Heavy Metal gebildet haben: Die wirtschaftliche Krise, Arbeitslosigkeit und die damit einhergehende Perspektivlosigkeit vieler Menschen bringt eine Subkultur hervor, die gleichermaßen Elemente aus der Hippiebewegung und der Arbeiterklasse zusammenbringt. Die Zivilisationskritik der Hippies ist auch ein Topos von Bands wie Black Sabbath, bei ihr ist die Kritik an der Gesellschaft allerdings mit dem Fehlen der naiven Vision einer besseren Welt verbunden (Moore 2009: 145). Moores Beitrag ist deswegen so ertragreich, weil ausgehend von der Auseinandersetzung mit diesem historischen Hintergrund und der Klassenidentität der Hörer von Metal auch das Bild einer eskapistischen Heavy Metal-Mythologie in Frage gestellt und die soziale Grundierung in den Motiven des Metal herausgestellt wird:

> The notion that heavy metal's devils, monsters and evil spirits are actually metaphors for social power contradicts the prevailing view of heavy metal as escapist fantasy. Like the millennial movements of the Industrial Revolution, its apocalyptical imagery is a cultural response to socio-economic disruption and injustice (Moore 2009: 148).

Dies sieht auf den ersten Blick nach einer Rechtfertigung von Metal aus, die auf den sozialen Charakter der Musik verweist. Allerdings wirft Moore damit nicht nur einen erweiterten Blick auf den Entstehungskontext von Metal, der ein Bild seines Publikums nachzeichnet, er verweist auch auf die Widersprüche, die die Metal-Kultur von Beginn an prägten: Metal deutet die zerstörerischen Kräfte des Marktes in einen Mythos um und begegnet ihm mit einer Kritik der Autoritäten und der Feier von Individualismus. Aber ebenso wie der Mythos letztlich die Unveränderbarkeit der Welt behauptet, lässt sich auch das Verständnis von Individualität als kompatibel mit dem Kapitalismus verstehen (Moore 2009: 149).

Eine weitere Studie, die hier als Beispiel für eine produktive Erweiterung des Felds der Metal Studies herausgestellt werden kann, ist Andrew L. Copes Monographie *Black Sabbath and the Rise of Heavy Metal Music* (2010). Die Arbeit bietet nicht nur einen genauen Blick auf die Musikkultur der späten 1960er Jahre und versucht archäologisch einen konstitutiven Moment für Heavy Metal nachzuzeichnen, der Birmingham zur Wiege dieser Musikrichtung macht, das heißt, Cope versucht gerade nicht, eine einfache Teleologie der Metal-Musik und der Genese von Black Sabbath darzulegen, sondern zeichnet eine Vielzahl von Einflusslinien nach: Er beschreibt die Musikkultur Londons und deren Einfluss auf Birmingham sowie das Entstehen neuer Varianten einer elektrifizierten Blues-Musik, die in den Details auch den Aspekt der Technologie berücksichtigt, ebenso, wie er sehr genaue und kenntnisreiche musikwissenschaftliche Betrachtungen zu den musikalischen Schemata der Musik von Black Sabbath und ihren Ursprüngen anstellt (Cope 2010: 15 f.). Wichtig an Copes Ansatz ist, dass er versucht, alle Elemente – Kultur, Musik, Technologie, Publikum, Performance – zusammenzudenken, so etwa, wenn er deutlich macht, dass die musikalische Form der Musik von Black Sabbath untrennbar ist von ihrem Auftreten und der Art, wie sie dabei ihre Instrumente behandeln: »Performance style is itself part of the compositional process and the aggressive techniques that have come to mark heavy metal first emerged in the work of Black Sabbath.« (Cope 2010: 26). Ebenso bemüht sich Cope darum, andere Gründe für die Motive im Auftreten und der Musik von Black Sabbath zu finden, wenn er etwa darauf hinweist, dass die Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs noch lange das Stadtbild und damit auch die Erfahrungen der Bandmitglieder geprägt haben (Cope 2010: 29).

Mit Arbeiten wie denen von Andrew L. Cope oder Ryan M. Moore etabliert sich ein Ansatz, der auch die Leerstellen in den Metal Studies zu besetzen versteht, als Versuch, ein heterogenes Ensemble von Ansätzen, Beobachtungen und Erkenntnissen zusammenzudenken. Diese Arbeiten, die sich sehr genau die Frage stellen, wie eine Musikrichtung und Musikkultur tatsächlich entstanden ist, eignen sich dafür, auch den Alltag dieser Kultur zu erfassen, die bisher unerforschten

Zeitspannen zwischen den großen Schritten in der Musikentwicklung mit Leben zu füllen und damit das Studium des Metal zu bereichern. Und vielleicht gibt es ja, ähnlich wie in den Arbeiten zum *early cinema*, auch im Metal die Möglichkeit, die unbekannten Akteure der Metal-Kultur zu entdecken und in der Auseinandersetzung mit ihnen das Verständnis von Heavy Metal zu ergänzen.

So plädiert dieser Text dafür, nicht nur die Medialität, das Ökonomische und Symbolische, sondern auch die Materialiät von Metal zu erkunden, das heißt die materiellen Grundlagen einer Kultur zu erfassen, in der wichtige Elemente der Heavy Metal-Kultur entstehen. Er tritt dafür ein, nicht mehr für Metal im Sinne einer Legitimation einzutreten, sondern diesen Diskurs hinter sich lassend die Fragen zu beantworten, die den Forschenden an Metal interessieren, und die besondere Kopplung von Mensch und Technologie, das Zusammenspiel zwischen der Materialität der Kultur und der spezifischen Ästhetik dieser Musikrichtung, die Fragen nicht nur nach Ursprüngen, sondern auch nach Lücken und Brüchen, die so wichtig sind für eine noch und immer wieder zu bestimmende Identität von Metal, zu berücksichtigen.

Mit der Wiederholung der aufgeworfenen Forschungsleitfrage »Was muss man tun, damit es metallen ist?« wollen wir hier schließen. Nicht, um anzudeuten, dass wir diese Frage nunmehr beantwortet hätten, sondern um noch einmal darauf zu insistieren, die Frage als Frage ernst zu nehmen. Ist dies wirklich die Frage, auf die wir uns von zukünftigen Metal Studies eine Antwort erhoffen?

Bibliografie

Brannigan, John, 1998, New Historicism and Cultural Materialism. New York: St. Martin's Press.

Brown, Andy R., 2011, Heavy Genealogy: Mapping the Currents, Contraflows and Conflicts of the Emergent Field of Metal Studies, 1978–2010. In: Journal for Cultural Research 15,3, 213–242.

Cope, Andrew L., 2010, Black Sabbath and the Rise of Heavy Metal Music. London: Ashgate.

Diaz-Bone, Rainer, 2002, Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der bourdieuschen Distinktionstheorie. Opladen: Leske & Budrich.

Eckel, Julia, 2011, Kutte und Co. Zur textilen SchriftBildlichkeit des Heavy Metals. In: Nohr, Rolf F./Schwaab, Herbert (Hg.), Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt. Münster: Lit, 55–70.

Elflein, Dietmar, 2010, Schwermetallanalysen. Die musikalische Sprache des Heavy Metal. Bielefeld: transcript.

Farley, Helen, 2009, Demons, Devils and Witches. The Occult in Heavy Metal Music. In: Bayer, Gerd (Hg.), Heavy Metal Music in Britain. Farnham: Ashgate, 73–88.

Fiske, John, 1989, Understanding Popular Culture. London: Routledge.

Franck, Georg, 1998/2004, Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf. München: Hanser.

Geertz, Clifford, 2007, Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Greenblatt, Stephen, 1993, Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der Renaissance. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Gross, Robert L., 1990, Heavy Metal Music. A New Subculture in American Society. In: Journal of Popular Culture 24,1, 119–130.

Gunning, Tom, 1990, The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. In: Elsaesser, Thomas (Hg.), Early Cinema. Space Frame Narrative. London: British Film Institute, 56–62.

Kahn-Harris, Keith, 2011, Metal Studies. Intellectual Fragmentation or Organic Intellectualism? In: Journal for Cultural Research 15,3, 251–253.

Krautkrämer, Florian/Petri, Jörg, 2011, Horrormetaltypo – Heavy Metal als Gestaltungsmittel. Zum Verhältnis von Typografie, Metal und Horrorfilm. In: Nohr, Rolf F./Schwaab, Herbert (Hg.), Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt. Münster: Lit, 87–108.

Kriest, Ulrich, 1998, Gespenstergeschichten von Texten, die Texte umstellen. New Historicism und Filmgeschichtsschreibung. In: montage/av – Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation 5,1, 89–118.

Moore, Ryan M., 2009, The Unmaking of the English Working Class. Deindustrialization, Reification and the Origins of Heavy Metal. In: Bayer, Gerd (Hg.), Heavy Metal Music in Britain. Farnham: Ashgate, 143–160.

Morris, Meaghan, 1993, Banality in Cultural Studies. In: Storey, John (Hg.), What is Cultural Studies? A Reader. London et al.: Arnold, 147–167.

Nohr, Rolf F., 2008, Die Natürlichkeit des Spielens. Vom Verschwinden des Gemachten im Spiel. Münster: Lit.

Nohr, Rolf F., 2012, Die Aushandlung ›zeitweilig gültiger Wahrheiten‹. Die kritische Diskursanalyse als Methode am Beispiel des Computerspiels. In: Kleiner, Marcus S./Rappe, Michael (Hg.), Methoden der Populärkulturforschung. Interdisziplinäre Perspektiven auf Film, Fernsehen, Musik, Internet und Computerspiele. Münster: Lit, 417–447.

Silverstone, Roger, 2007, Anatomie der Massenmedien. Ein Manifest. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Trummer, Manuel, 2011, Sympathy for the Devil? Transformationen und Erscheinungsformen der Traditionsfigur *Teufel* in der Rockmusik. Münster: Waxmann.

Uricchio, William, 2001, Medien des Übergangs und ihre Historisierung. In: Engell, Lorenz/Vogl, Joseph (Hg.), Archiv für Mediengeschichte. Mediale Historiographien. Weimar: Universitätsverlag Weimar, 57–71.

Vogl, Joseph, 2001, Medien-Werden. Gallileis Fernrohr. In: Engell, Lorenz/Vogl, Joseph (Hg.), Archiv für Mediengeschichte. Mediale Historiographien. Weimar: Universitätsverlag Weimar, 115–123.

Waksman, Steve, 1996, Every Inch of My Love. Led Zeppelin and the Problem of Cock Rock. In: Journal of Popular Music Studies 8,1, 5–25.

Walser, Robert, 1993, Running with the Devil. Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music. Hanover, London: Wesleyan University Press.

Walser, Robert, 1993b, Professing Censorship. Academic Attacks on Heavy Metal. In: Journal of Popular Music Studies 5,1, 68–78.

Williams, Raymond, 1994, The Politics of Modernism. Against the New Conformists. London: Verso.

Winkler, Hartmut, 2004, Diskursökonomie. Versuch über die innere Ökonomie der Medien. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Geschlechterbilder im sozialen Feld Metal

Reflexionen zu Methoden und Theorien der Videoclipforschung

Susanne Sackl-Sharif

> Heavy Metal is, as much as anything else, an arena of gender, where spectacular gladiators compete to register and affect ideas of masculinity, sexuality, and gender relations (Walser 1993: 111).

Robert Walser beschreibt Metal als einen Ort, an dem Vorstellungen von Männlichkeit, Sexualität und den Beziehungen zwischen den Geschlechtern diskutiert und »ausgefochten« werden.[1] Zu einem wichtigen Bestandteil des sozialen Feldes Metal[2] sind, seit der Gründung des ersten Musiksenders MTV USA im Jahre 1981, Videoclips geworden. Ein in der Videoclipforschung häufig untersuchter Aspekt ist die Frage nach der Beeinflussung der Rezipientinnen und Rezipienten durch Videoclips. Dazu zählen auch die Analysen von Geschlechterbildern sowie Darstellungen von Sexualität und Gewalt. Die Geschlechterbilder in Metal-Videoclips werden dabei oft als besonders patriarchal und traditionell beschrieben. Dieser Ansicht nach besitzen Metal-Männer hauptsächlich aggressive, gewalttätige und dominierende Züge, während Frauen aus den Videoclips, den so genannten *male address videos*, entweder ausgeschlossen werden oder dem *male gaze*, dem voyeuristischen Blick des Mannes, unterliegen (Neumann-Braun/Mikos 2006).

In diesem Artikel werde ich Metal zunächst auf der theoretischen Basis des Feldkonzepts nach Pierre Bourdieu beschreiben, um einen Ausgangspunkt

---

1 Für wertvolle Anregungen und Literaturhinweise möchte ich mich bei Malik Sharif bedanken.

2 Im Folgenden wird Metal stets als soziales Feld und dessen Ausdifferenzierungen immer als Subfelder bezeichnet. Dies mag auf den ersten Blick irritierend wirken, ist aber in meinen Augen notwendig, da in der bisherigen Forschung zu Metal unterschiedliche Begrifflichkeiten verwendet wurden, die häufig ideologisch aufgeladen sind und von denen ich mich distanzieren möchte. Abgrenzen möchte ich mich vor allem vom Subkultur-Begriff, der stark von einer marxistischen Ideologie geprägt ist. Diese Kritik wurde im Zusammenhang mit Metal etwa bereits von Trummer (2011: 24) geäußert. Ferner erscheint mir der Begriff der Jugendkultur nicht mehr zeitgemäß, da es sich bei Metal mittlerweile um ein generationsübergreifendes Phänomen handelt (Trummer 2011: 23). Der Begriff der Szene wird in diesen Ausführungen nicht verwendet, da dieser einerseits nach wie vor stark in der Jugendkulturforschung verankert ist (Baacke 2004; Großegger/Heinzlmaier 2002; Hitzler 2010) und andererseits aufgrund seiner Verwendung im alltagssprachlichen Diskurs für semantische Diffusität sorgt.

für die Diskussion dieser Forschungsergebnisse zu schaffen. In einem nächsten Schritt werde ich mich mit bedeutenden Studien zu Geschlechterbildern in Metal-Videoclips auseinandersetzen, wobei ich diese in Hinblick auf ihre jeweilige empirische Zugangsweise kritisch diskutiere, bevor ich etwas ausführlicher auf die Ergebnisse einer eigenen Studie zu dieser Thematik (Sackl 2010) eingehen werde. Es wird ersichtlich werden, dass es aufgrund eines Mangels an Rezeptionsstudien (mit Akteurinnen und Akteuren des Feldes) zu monoperspektivischen Interpretationsergebnissen kommt, die der Gesamtheit kultureller Phänomene kaum gerecht werden können. Deswegen werde ich in einem Fazit versuchen, Wege für umfassendere empirische Untersuchungen zu dieser Thematik aufzuzeigen.

Vorweg sei noch angemerkt, dass dieser Artikel auf einer konstruktivistischen Geschlechterperspektive basiert. Es wird davon ausgegangen, dass das Geschlecht einer Person nicht von Natur aus gegeben ist, sondern in Prozessen des *doing gender* (West/Zimmermann 1987) sozial konstruiert wird. Die Wahrnehmung und Evaluation von Geschlechterbildern in Metal-Videoclips basiert auf unterschiedlichen Arten von Geschlechterwissen, die sich die Forscherinnen und Forscher beziehungsweise Rezipientinnen und Rezipienten im Laufe ihres Lebens aneignen. Dazu zählen etwa kollektiv geteilte Wissensbestände, etwa die »Alltagstheorie der Zweigeschlechtlichkeit« (Hagemann-White 1984), das subjektive, individuelle Geschlechterwissen von einzelnen Personen (Dölling 2005) sowie das feldspezifische Geschlechterwissen (Dölling 2005), das sich die Akteurinnen und Akteure im sozialen Feld Metal aneignen. Diesen theoretischen Ansatz habe ich an anderer Stelle (Sackl 2013) näher ausgeführt.

Metal als soziales Feld

Metal ist nicht nur eine Bezeichnung für ein musikalisches Genre, das sich durch musikalisch-klangliche Parameter von anderen Genres wie Punk, Hip Hop oder Techno unterscheidet, sondern umfasst neben diesen akustischen Parametern unter anderem Kleidungsstile, kulturelle Praktiken, Medien und einen eigenen Jargon. In diesem Artikel wird Metal als ein soziales Feld[3] im Sinne Pierre Bourdieus betrachtet, das durch die Akteurinnen und Akteure des Feldes in ihrer sozialen Praxis fortwährend konstruiert wird. Das Handeln der Akteurinnen und Akteure basiert auf ihrem Habitus, der nach Bourdieu »Systeme dauerhafter Dispositionen, strukturierte Strukturen [umfasst], die geeignet sind, als strukturierende Strukturen zu wirken, mit anderen Worten: als Erzeugungs- und Strukturierungsprin-

3 Bourdieus Feldkonzept wird auch bei der Erforschung anderer musikalischer Felder als theoretische Basis verwendet, etwa bei Thornton (1996) und Reitsamer (2011) zur Analyse von elektronischen Musikszenen. Diaz-Bone (2010) hat die Bourdieusche Distinktionstheorie um eine diskurstheoretische Perspektive erweitert und seiner Studie über Metal und Techno zugrundegelegt.

zipien von Praxisformen und Repräsentationen« (Bourdieu 1976: 165). In dieser Definition wird der wechselseitige Bezug von Akteurinnen und Akteuren und den sozialen Strukturen verdeutlicht. Der Habitus wird zum einen als »das Körper gewordene Soziale« (Bourdieu 1996: 161) verstanden und ist als »ein Produkt der Geschichte [...] ein offenes Dispositionssystem, das ständig mit neuen Erfahrungen konfrontiert und damit unentwegt von ihnen beeinflusst wird« (Bourdieu 1996: 167). Zum anderen prägt der Habitus gleichzeitig sein soziales Umfeld, weshalb sich der Habitus der Akteurinnen und Akteure und das soziale Feld in der Handlungspraxis in einer Art Feedback-Schleife gegenseitig herstellen.

Da musikalische Genres und kulturelle Praktiken stets zeit- und ortsgebunden sind und vor dieser Folie untersucht werden sollten, eignet sich dieses Feldkonzept aufgrund seiner Offenheit sowie der damit einhergehenden Möglichkeit, die Dimensionen Zeitlichkeit und Örtlichkeit miteinzubeziehen, als theoretischer Rahmen für die Erforschung von Metal. Im Folgenden werde ich das Feld Metal auf Basis unterschiedlicher Quellen (musikwissenschaftliche Handbücher und Lexika, empirische Studien zu und theoretische Abhandlungen über Metal, Metal-Zeitschriften, Videodokumentationen) beschreiben, um die anschließend diskutierten Videoclipanalysen innerhalb der gegenwärtigen Diskussionen über Metal besser verorten zu können. Bei der Skizzierung des Feldes und dem Auswahlprozess der Akteurinnen und Akteure handelt es sich um heuristische Arbeitskonzepte, die zur Orientierung und Systematisierung dienen und als theoretisch-methodische Herangehensweisen auch auf andere Forschungsfelder übertragbar sind.

Um sich dem sozialen Feld Metal empirisch nähern zu können, muss in einem ersten Schritt die Geschichte des Feldes aufgearbeitet werden, da diese grundlegend für das soziale Feld der Gegenwart ist. In diesem Aufsatz wird auf nähere Angaben zur Geschichte des Metals und dessen Ausdifferenzierung in Subfelder verzichtet, da Methoden und Methodologien der Metalforschung im Zentrum des Aufsatzes stehen.[4] Eine Frage, die in diesem Zusammenhang allerdings diskutiert werden soll, ist, über welche gemeinsamen Kennzeichen die teilweise sehr unterschiedlichen Subfelder, die zum Teil konträre Sounds, Themen und kulturelle Praktiken umfassen, zu einem Gesamtfeld zusammengefasst werden können. Anders formuliert: es wird der Frage nachgegangen, wo und wie die Grenzen zu anderen musikalischen Feldern zu ziehen sind, um eine geeignete Basis für die Diskussion von Geschlechterbildern in Metal-Videoclips zu schaffen. Anhand musikwissenschaftlicher Handbücher und Lexika (Neubauer 1997; Wicke/Ziegenrücker 1989; Wicke et al. 1997) sowie empirischer Studien und theoretischer Abhandlungen können drei Kennzeichen ausgemacht werden, die in diesen Quellen für das Gesamtfeld als bedeutend angesehen werden.

4 Für nähere Ausführungen zur Geschichte des Metal und dessen Subfelder vgl. Christe (2004), Cope (2010), Kahn-Harris (2007), Roccor (1998), Walser (1993) oder Weinstein (2000).

(1) Sound: Die Musik des Metal wird häufig mit den Attributen aggressiv, laut und energisch beschrieben. Bei diesen Bezeichnungen handelt es sich um keine musiktheoretischen Begriffe im engeren Sinne; sie beschreiben vielmehr die generelle Klangcharakteristik – den Sound – des Metal. Durch starke Verzerrungen der Instrumente und teilweise des Gesangs entsteht ein hoher Grad an Rauigkeit. Enorme Lautstärken sind nicht nur auf Live-Konzerten vorhanden, sondern wirken sich auch innerhalb der Produktion im Studio auf den Sound aus, was allgemein mit gesteigerter Intensität einhergeht. Die Schnelligkeit, die für viele Subgenres grundlegend ist, potenziert die Intensität des Sounds. Je nach Subfeld sind daneben diverse, teilweise extreme Gesangsstile[5] maßgeblich, die von einem sehr tiefen *growlen* im Death Metal bis hin zu einem sehr hohen, opernhaften Gesang im Symphonic Metal reichen (Altrogge 2001b: 24 f.; Brandl 2010: 42; Elflein 2010: 306 f.; Sackl 2011: 269 f.).

(2) Authentizität: Der Begriff der Authentizität wird im Metal auf eine alltagssprachliche Art verwendet und bezieht sich auf die »Echtheit einer Band«. Anfangs wurde damit eine Abgrenzung zum Mainstream-Pop verbunden, im Laufe der 1980er Jahre konnten aber auch Metal-Bands, die Teil des Mainstreams geworden waren, ein authentisches Image aufrechterhalten (Earl 2009: 39–44). Die Zuschreibung von Authentizität kann nach Frandsen nur innerhalb des Feldes geschehen, da dies der Ort ist, an dem darüber verhandelt wird, wer *true* ist und wer zu den so genannten *posern* zählt (Frandsen 2010: 10).

(3) Männlichkeitskult: Metal wird ferner häufig mit einem Männlichkeitskult in Verbindung gebracht, der zum Teil von Aggressivität geprägt ist. Für Binas umfasst Metal die Betonung von »ritterliche[r] Männlichkeit, sexuelle[r] Reife, aggressive[r] Dominanz, demonstrative[r] Macht, Uniformität [und] Prahlerei« und kann grob gesprochen als »ein Ritual [angesehen werden], in dem sich Männer gegenseitig feiern« (Binas 1992). Wicke, Ziegenrücker und Ziegenrücker sprechen in diesem Zusammenhang auch von einem »brutale[n] Männlichkeitsfetischismus« (Wicke et al. 1997: 224), der gemeinsam mit der weißen Hautfarbe und der Betonung der Heterosexualität nach Kahn-Harris die idealtypische »Metal-Identitäts-Triade« ausmacht (Kahn-Harris 2007: 11).[6]

Extreme Sounds, die durch enorme Lautstärken, verzerrte E-Gitarren und das dazugehörige Equipment entstehen, Authentizität sowie die Betonung von (aggressiver) Männlichkeit sind mit Sicherheit grundlegende Kennzeichen einiger Subfelder. Andere Subfelder werden in mancher Hinsicht von gegenteiligen

5 Für eine nähere Auseinandersetzung mit der Bedeutung der Stimme im Metal und deren geschlechtliche Codierungen vgl. Heesch (2011).

6 Seit einigen Jahren wird das ungleiche Geschlechterverhältnis im Metal verstärkt diskutiert, etwa auf der Konferenz *Heavy Metal and Gender* (Oktober 2009) in Köln. Dabei wird auf einen ansteigenden Frauenanteil sowohl im Publikum als auch in Bands verwiesen, wobei Frauen in Bands häufig entweder eine »affirming femininity« (Green 1997) verkörpern oder sich einen männlichen Habitus aneignen (Heesch 2011).

Kennzeichen getragen. So baut der Symphonic Metal weder auf der musikalischen, noch auf der visuellen Ebene auf einer mit Aggression konnotierten Männlichkeit auf. Im Pagan Metal wird teilweise auf verzerrte Instrumente zur Gänze verzichtet. Für meine Dissertation[7] habe ich unterschiedliche Massenmedien (z. B. gängige Metal-Zeitschriften wie *Metal Hammer* oder Videodokumentationen[8]) analysiert und darauf geachtet, wie unterschiedliche Akteurinnen und Akteure (Musikerinnen und Musiker, Fans oder Produzentinnen und Produzenten) Metal direkt oder indirekt definieren und von anderen musikalischen Feldern abgrenzen. Drei Strategien können dabei unterschieden werden: (1) Einige definieren Metal über musikalische Momente, insbesondere über den Sound. (2) Andere Akteurinnen und Akteure liefern soziopsychologische Begründungen ab, wenn es um die Frage geht, aus welchen Gründen sie selbst oder andere im sozialen Feld Metal agieren. Metal wird dabei etwa als Abgrenzungsritual von den Eltern gesehen. (3) Musikerinnen, Musiker und Fans diverser Subfelder identifizieren sich zu unterschiedlichen Zeiten und an unterschiedlichen Orten mit den frühen Wurzeln des Metal, wobei vor allem Bands wie Black Sabbath, Iron Maiden, Slayer und Metallica[9] genannt werden. Daher können gerade das Wissen über die Vergangenheit des Feldes und der Verweis auf wichtige Bands einerseits als grundlegende Elemente für die symbolische Konstruktion eines Gesamtfeldes Metal, andererseits als wichtige Faktoren der Distinktion gegenüber anderen musikalischen Feldern angesehen werden. Ohne spezifisches Wissen über ein Feld kann man darin keine wichtige Position einnehmen. Darauf verweist bereits Thornton in ihrer Studie zur Clubkultur. Sie bezeichnet dieses feldspezifische Wissen in Anlehnung an Bourdieu als »subkulturelles Kapital«: »Subcultural capital is embodied in the form of being ›in the know‹, using (but not overusing) current slang and looking [...]« (Thornton 1996: 12).

7 Für nähere Informationen zu diesem Analyseschritt vgl. Sackl-Sharif (2014).

8 In die Analyse habe ich etwa *Metal. A Headbanger's Journey* (2005), *Global Metal* (2008) und *Heavy – The Story of Metal* (2006) einbezogen.

9 Dies kann auch mit den Ergebnissen von Elflein (2008, 2010) in Verbindung gebracht werden, der über die Analyse von Metal-Zeitschriften und Metal-Webseiten Aussagen über den Traditionsstrom – »musikalische [...] Äußerungen, denen im Moment ein normativer und formativer Anspruch für den Musikstil zugebilligt wird« (Elflein 2008: 134) – trifft. Bands und Tonträger, die den Traditionsstrom im Moment hauptsächlich bestimmen, müssen mindestens fünfzehn bis zwanzig Jahre alt sein. Die vier bedeutendsten Bands sind laut Elflein derzeit Black Sabbath, Judas Priest, Iron Maiden und Metallica.

Geschlechterbilder in Metal-Videoclips

Innerhalb der Videoclipforschung[10] gibt es nur einige wenige empirische Studien, die sich entweder ausschließlich mit Geschlechterbildern im Metal auseinandersetzen (Altrogge 1996; Sackl 2010; Walser 1993) oder die Analyse von zumindest einem Metal-Videoclip beinhalten (Altrogge 2001a/b/c; Lewis 1993; Kaplan 1987). Bei den meisten dieser Studien handelt es sich um reine Inhaltsanalysen, in denen zumindest die Bildebene der Videoclips analysiert und interpretiert wird. In Ausnahmefällen werden auch die Musik- und die Textebene in der Erhebung berücksichtigt, ohne aber Bezüge zur Seite der Rezipientinnen und Rezipienten herzustellen oder andere Kontexte (etwa Produktionsbedingungen, Interviews mit Bands, Entstehungsgeschichte der Videoclips) miteinzubeziehen. Einzig Altrogge erfasst in seinen Studien (2001; 1996) mittels Fragebogenerhebungen erste Befunde zur Wahrnehmung und Evaluation von Metal-Videoclips aus der Sicht von Rezipientinnen und Rezipienten. Der Mangel an Rezeptionsstudien führt, gemeinsam mit der Überbetonung des Visuellen und der Vernachlässigung der Soundebene in den meisten der angeführten Studien, zu einigen Problemen in Hinblick auf die Generalisierbarkeit, Validität und Qualität der Ergebnisse. Anhand einer kritischen Diskussion bisheriger Studien zu Geschlechterbildern in Metal-Videoclips, in denen jeweils der theoretische Rahmen und die methodische Vorgehensweise besprochen sowie die wichtigsten Ergebnisse zusammengefasst dargestellt werden, können diese Forschungslücken aufgezeigt und methodologische Implikationen für künftige empirische Arbeiten gegeben werden.

Zur Forschungsgeschichte: Kaplan (1987), Walser (1993), Altrogge (2001)

Ann Kaplans Studie *Rocking Around the Clock* (1987) ist eine der ersten umfassenden Studien zu Rockvideoclips. Den theoretischen Rahmen bilden die poststrukturalistische Medientheorie nach Baudrillard und die Psychoanalyse nach Lacan. Im Zuge ihrer Analysen erstellt Kaplan eine Typologie von Rockvideoclips, wobei sie fünf unterschiedliche Arten unterscheidet, von denen die ersten drei Arten jenen drei Typen von Rockmusik (Softrock, gesellschaftskritischer Rock, Metal) entsprechen, die ihrer Ansicht nach seit den 1960er Jahren entstanden sind. Metal-Videoclips werden dabei in die Kategorie *nihilistic video clips* eingeordnet, da sie nach Kaplan auf einer nihilistischen Ideologie basieren. Diese Videoclips zeichnen sich durch anti-narrative, performancelastige Texturen aus und umfassen Nihi-

10 Für eine kritische Zusammenfassung der bedeutendsten Analysen zur Darstellung von Gewalt, Sexualität, Gender und Race in popularmusikalischen Musikvideos vgl. Neumann-Braun/Mikos (2006). Für eine kritische Diskussion von Geschlechterbildern in Videoclips aus konstruktivistischer Geschlechterperspektive vgl. Sackl (2013).

lismus, Anarchie und Gewalt. Im von ihr untersuchten Themenbereich *Love/Sex* weist Kaplan diesem Typus Sadismus, Masochismus, Homoerotizismus, Androgynie und den Phallus als Symbol zu. Beispielhafte Videos stammen von Mötley Crüe, AC/DC, Ozzy Osbourne oder Van Halen. Diese Zuordnung wird von Walser bereits 1993 kritisch hinterfragt:

> Sexism is in fact a major ideological constituent of much heavy metal, but sexism is never nihilistic; the intensity and variety of modes of sexist discourse must be understood as indices of the urgency and influence of patriarchal ideals. To call such a discourse nihilistic is to obscure its real ideological functions (Walser 1993: 112).

Ferner hat Kaplan in ihrer Studie die Musikebene kaum betrachtet und charakterisiert Metal sehr pauschal als »loud and unmelodious« und schreibt diesem »relativly meaningless screaming sounds« (Kaplan 1987: 107) zu, ohne sich näher mit dem Sound auseinanderzusetzen oder darauf einzugehen, dass die Bedeutung von musikalischen Sounds erst auf der Rezeptionsseite entsteht. Kaplans Studie kann somit zum einen als wichtiger Schritt innerhalb der Videoclipforschung angesehen werden, da sie sich als eine der ersten überhaupt der Rockmusik widmet. Zum anderen ist aber besonders die Analyse von Metal sehr oberflächlich und unkritisch, was vor allem auf das Nichteinbeziehen der Perspektive von Akteurinnen und Akteuren des Feldes zurückgeführt werden kann.

Im vierten Kapitel *Forging Masculinity: Heavy Metal Sounds and Images of Gender* der wegweisenden Metal-Studie *Running With the Devil* (1993) beschäftigt sich Robert Walser mit Videoclips, die er inhaltsanalytisch betrachtet, wobei sowohl die Bild- als auch die Musikebene einbezogen werden. Der Autor exemplifiziert mit ausgewählten Videoclips Kennzeichen des gesamten sozialen Feldes Metal und zieht auch Verbindungslinien zur Gesamtgesellschaft. Metal sieht er als einen »dicourse shaped by patriarchy« (Walser 1993: 109) an, von dem das Verständnis von Männlichkeit geprägt wird. Diese Annahme ist die Basis für die Identifikation vier unterschiedlicher Strategien in Metal-Videoclips, die Geschlechterbilder und (maskuline) Macht (*power*) betreffen. (1) *Exscription*: Frauen werden aus Metal-Videoclips häufig ausgeschlossen. Dies erläutert Walser anhand des Videoclips »Heading out to the Highway« (1981) von Judas Priest, in dem vor allem Symbole von männlicher Freiheit dargestellt werden. (2) *Misogyny and the male victim*: Offenkundiger Missbrauch von Frauen oder Frauenhass ist bis auf wenige Ausnahmen (Bühnenperformances bei W.A.S.P. sowie die Texte einiger Songs von Guns N' Roses und Mötley Crüe) nach Walser nicht üblich. Männliche Autorität ist eher geprägt von dem gängigen Frauenbild der Pornoindustrie, in der sich die Frauen freiwillig den Männern hingeben und Gewalt daher nicht notwendig ist. Üblicher ist die *male victimization* durch die *femme fatale*, die Verführung des Mannes durch eine freizügige, selbstbewusste Frau. Dies diskutiert Walser anhand des Videoclips »Heaven Sent« (1987) von Dokken. (3) *Romance*: Bon Jovi kombiniert »the power and freedom offered by metal with the constructed ›authenticity‹ of rock, and,

most important, the romantic sincerity of a long tradition of pop« (Walser 1993: 120). Anhand des Videoclips zu »Livin' on a Prayer« (1986) zeigt Walser, wie Bon Jovi insbesondere über Veränderungen in den Songtexten (positive Grundhaltung, bürgerliches Ideal der Liebe) bei gleichbleibender Musik neue Impulse im Metal setzten. Dadurch wurde auch ein weibliches Publikum angesprochen, was zu einer »gender-balanced audience« bei Bon Jovi führte. (4) *Androgyny*: Über den Glam Metal kamen laut Walser androgyne Elemente in den Metal, wobei er unter Androgynität »the adoption by male performers of the elements of appearance that have been associated with women's functions as objects of the male gaze« (Walser 1993: 124) versteht. Anhand des Videoclips »Nothin' but a Good Time« (1988) von Poison zeigt Walser, wie Glam Metal innerhalb der gesamten Popularmusik an den Diskurs der männlichen Macht anschließt, innerhalb des Metal aber als weniger virtuos, kraftvoll und männlich betrachtet wird (Walser 1993: 128–136).

Michael Altrogge (2001) analysiert elf Videoclips[11], die er in einem ersten Schritt einer Strukturanalyse unterzieht und zu denen er in einem zweiten Schritt eine Rezeptionsstudie mit 520 Jugendlichen im Alter von 12 bis 20 Jahren mittels Fragebogenerhebung durchführt. Sein Analysemodell basiert auf Konzepten des phänomenologischen Strukturalismus, der kognitiven Psychologie und der Textwissenschaft. Zu den grundlegenden Problemfeldern der Studie gehört zum einen die Klärung der Relation von auditiven und visuellen Strukturen in Videoclips, was im Vergleich zu vielen vorangegangen Studien eine neue und wichtige Fragestellung darstellt und zu einer neuen Klassifikation von Videoclips führt, die auf dem Ausmaß der Performanceanteile im Videoclip beruht.[12] Zum anderen wird die Wahrnehmung von Videoclips – die von Altrogge als Symbolsysteme gefasst werden – betrachtet und in jugendliche Identifikations- und Distinktionsprozesse eingegliedert, um anschließend auch auf die Bedeutung von Videoclips in Jugendkulturen schließen zu können. Für Metal-Videoclips hält Altrogge folgende stilistische Kennzeichen fest: Die musikalische Aufführung steht im Zentrum, wobei diese so gefilmt wird, dass ein subjektiver Konzerteindruck entsteht. Dies lässt sich am vermehrten Einsatz von Unterperspektiven und totalen oder halbtotalen Kameraeinstellungen erkennen, wodurch das Bühnengeschehen bestmöglich festgehalten werden kann. Die Gesten der Musiker und das Spielen der Instrumente stehen im Vordergrund, die Musiker agieren mit einem mehr oder weniger sichtbaren Publikum und nehmen kaum Kontakt zu ihrem imaginären Fernsehpublikum auf. Die gruppenkonstruierende Funktion von Videoclips ist daher im Metal

11 Im Sample dieser Studie befinden sich neben Videoclips aus anderen popularmusikalischen Genres auch drei Metal-Videoclips: Skid Row »18 and Life« (1989), Living Colour »Cult of Personality« (1988), Aerosmith »Love is an Elevator« (1994).

12 Altrogge (2001b) entwickelt ein Kategorienschema mit vier Darstellungsebenen (Reine Performance, Konzeptperformance, Konzept mit Musiker_innen, Konzept ohne Musiker_innen), das es erlaubt, die Textur von Videoclips zu bestimmen und dadurch für empirische Forschung vergleichbar zu machen (Altrogge 2001b: 32).

höher als in den meisten anderen Genres, die die Musiker vor allem in der Normalperspektive abbilden, wodurch die Adressierung des imaginären Publikums in den Fokus rückt. Daneben beinhalten die Videoclips meist moralische Wertvorstellungen wie Direktheit, Authentizität und Ehrlichkeit. Frauen spielen Nebenrollen und fungieren entweder als passive Objekte männlicher Schaulust oder als begeisterte, bewundernde Fans. Neben diesem sehr konservativ-bodenständigen, machistischen Zweig des Metal identifiziert Altrogge außerdem einen alternativen, postmaterialistischen, in dem etwa auch umweltpolitische Themen diskutiert werden (Altrogge 2001a: 20 ff.; 2001b: 47–53, 109–125; 2001c: 75–106).

Neumann-Braun und Mikos (2006) bemerken hinsichtlich der Geschlechterbilder in Metal-Videoclips der 1980er und frühen 1990er Jahre, dass diese dem allgemeinen Trend traditioneller Geschlechterbilder in popularmusikalischen Videoclips folgen, die patriarchale gesellschaftliche Strukturen sowie Sexismus widerspiegeln. So werden Frauen entweder als »Heilige« oder als »Hure« dargestellt, das Männerbild umfasst vor allem aggressive, dominierende und gewalttätige Züge (Neumann-Braun/Mikos 2006: 38 f.). Die patriarchalen Momente im Metal sind im Vergleich zu anderen popularmusikalischen Genres in einer radikalisierten Version vorzufinden. So lassen sich zwei Merkmale feststellen, die typisch für den Metal waren:

(1) Exklusion von Frauen: Metal-Videoclips aus dieser Zeit lassen sich unter dem Label *male address videos* (Lewis 1990: 43–54) zusammenfassen, da Frauen fast in allen Videoclips zur Gänze ausgeschlossen wurden. Dadurch wurde die Erzeugung eines »Männeruniversums« begünstigt, in dem insbesondere die öffentliche Sphäre als »privilegierte[r] Handlungsraum männlicher Protagonisten« (Neumann-Braun/Mikos 2006: 44) verstanden wird. Walser vergleicht dies mit einer Beschreibung des A-Teams von Fiske und beschreibt die Videoclip-Lebenswelt der Metal-Männer als »a world of action, excess, transgression but little real violence, one in which men are the only actors, and in which male bonding among the members of a ›hero-team‹ is the only important relationship« (Walser 1993: 114 f.).

(2) Frauen als »Objekte« der Begierde: Wenn Frauen in Metal-Videoclips vorkamen, dann unterlagen sie dem *male gaze* (Neumann-Braun/Mikos 2006: 45), dem voyeuristischen Blick der Männer, da sie als leichtbekleidete Objekte der Verfügbarkeit dargestellt wurden. Diese Frauendarstellungen erfüllten nach Walser mehrere Funktionen:

> First, these shots function just as they do in advertising: to trigger desire and credit it to the appeal of the main image. But the sexual excitement also serves as a reminder of why exscription is necessary: the greater the seductiveness of the female image, the greater its threat to masculine control. Moreover, the presence of women as sex objects stabilizes the potentially troubling homoeroticism suggested by the male display (Walser 1993: 116).

Das Frauenbild besitzt somit zwei Aufgaben: Zum einen kommt es zu einer Stabilisierung des hierarchischen Geschlechterverhältnisses, in dem Frauen von den Männern über den *male gaze* »kontrolliert« werden. Zum anderen wird die Heterosexualität der Metal-Männer betont, die durch das Verschwinden der Frau in *male address videos* gefährdet sein könnte. Die oben erwähnte Metal-Identitätstriade kann somit aufrecht erhalten werden.

Die Konstruktion des Männerbildes dieser Zeit erfolgte über das Darstellen der Band als Gruppe. Im Vergleich zu anderen popularmusikalischen Genres wurde nicht ein einzelner Superstar kreiert (etwa wie bei Michael Jackson oder Madonna), sondern die gesamte Band in den Fokus der Videoclips gestellt. Die Textur der Videoclips umfasste kaum narrative Strukturen, die meisten Metal-Videoclips waren *Live-Performance-Clips*. Das musizierende Verhalten trug somit maßgeblich zur Konstruktion des Männerbildes bei, vor allem die Virtuosität der Gitarristen wurde häufig durch die Darstellung ihrer Solopassagen betont. Ferner beinhaltet die Konstruktion des Männerbildes im Vergleich zu anderen popularmusikalischen Genres eine aggressivere Mimik und Gestik. Hinsichtlich des Männerbildes in Metal-Videoclips der 1980er und 1990er Jahre habe ich an anderer Stelle daher zusammengefasst festgestellt, »dass dieses hauptsächlich über musizierendes, virtuoses und aggressives Verhalten in – nicht einzelne Musiker, sondern die gesamte Band fokussierenden – ›Live-Performance-Clips‹ konstruiert wird« (Sackl 2011: 265). Frauen stabilisieren in diesem Zusammenhang die Heterosexualität der Männer durch ihre Darstellung als Objekte der Verfügbarkeit. Somit werden die Metal-Identitätstriade und die patriarchalen Strukturen des gesamten Feldes Metal auch in den Videoclips dieser Zeit fortgeschrieben (Altrogge 2001b: 24; Sackl 2011: 265).

Zur Diversifizierung der Geschlechterbilder

Seit Mitte der 1990er Jahre gibt es, trotz der großen Anzahl an Videoclipanalysen im Allgemeinen, kaum Studien zu Metal-Videoclips. Dies hängt sicherlich mit dem Verschwinden von Metal-Videoclips aus dem Mainstream-Musikfernsehen zusammen, das in diesen Analysen hauptsächlich betrachtet wurde. Wie bereits beschrieben, kam es zu dieser Zeit zu einer verstärkten Ausdifferenzierung des gesamten Feldes Metal. Dies lässt vermuten, dass es im Metal zu einer Erweiterung der Geschlechterbilder in Richtung Diversifizierung und Pluralisierung gekommen ist, da die unterschiedlichen Subfelder zum Teil nicht dieselben kulturellen Praktiken umfassen. Daher ist es wahrscheinlich, dass sich dies auch auf die Geschlechterbilder der Videoclips auswirkt und derzeit neben dem aggressiven, patriarchalen Männerbild der 1980er und frühen 1990er Jahre weitere Männerbilder in Metal-Videoclips auffindbar sind. Ähnliches gilt für das Frauenbild. In einigen Subfeldern existiert mittlerweile ein ausgeglichenes Verhältnis zwischen Männern

und Frauen im Publikum. Daneben ist eine Zunahme von Musikerinnen in Bands zu beobachten. Aus diesem Grund ist anzunehmen, dass Frauen in Videoclips nicht mehr nur als bloße Objekte der Verfügbarkeit dargestellt werden, sondern dass es auch hier zu einer Ausdifferenzierung gekommen ist. Implizite Andeutungen machte bereits Walser in seiner Kategorisierung von Metal-Videoclips, worin er dem Glam Metal und den *romantic video clips* eine Sonderstellung einräumte (Walser 1993: 120–124). Ferner ist für die gesamte Videoclipforschung eine Zunahme an Studien zu oppositionellen Geschlechterbildern seit den 1990er Jahren zu verzeichnen (Neumann-Braun/Mikos 2006; Sackl 2013).

Erste empirische Anhaltspunkte für diese theoretischen Vorannahmen konnte ich in einer eigenen Studie zu Geschlechterbildern in Metal-Videoclips (Sackl 2010) identifizieren. Durch eine quantitative Grobanalyse von 21 Metal-Videoclips, die sieben Subfeldern entstammen und daher einen guten Querschnitt des gesamten Feldes liefern, und einer qualitativen Feinanalyse von drei Videoclips, konnte bestätigt werden, dass die Männerbilder der heutigen Videoclips nicht mehr ausschließlich über aggressive, patriarchale Merkmale konstruiert werden. Frauen unterliegen nicht mehr ausschließlich dem *male gaze*, sondern werden auch selbstbewusst dargestellt. Mit Hilfe der groben Analyse, die auf allgemeinen Kriterien der Film- und Fernsehanalyse basiert (Hickethier 2001), habe ich die unterschiedliche Verwendung von technischen Hilfsmitteln bei der Konstruktion von Geschlechterbildern auf visueller Ebene untersucht. Dabei bin ich davon ausgegangen, dass unterschiedliche Einstellungsarten, Kameraperspektiven, Lichtgestaltungen, Umgebungen und Schnittgeschwindigkeiten die Konstruktion unterschiedlicher Geschlechterbilder begünstigen. Für jeden Videoclip habe ich ein Raster erstellt, in dem drei wesentliche Kennzeichen jeder Einstellung[13] festgehalten wurden.

(1) Größe der Einstellung: Für dieses Analysekriterium ist das Verhältnis zwischen der Größe des abgebildeten Menschen und der Bildgrenze entscheidend. Ich habe zwischen vier Kategorien (Weite, Totale, Nah, Groß) unterschieden. Im Produktionsalltag von Medienprodukten wird davon ausgegangen, dass die Distanz zwischen dem Publikum und den abgebildeten Menschen geringer wird sowie die Identifikation zunimmt, je größer die Personen dargestellt werden[14] (Hickethier 2001: 57–63; Sackl 2010: 30–32).

---

13 Unter dem Begriff »Einstellung« werden jene Teile eines Videoclips verstanden, die sich zwischen zwei Schnitten befinden.

14 In den Medientheorien geht man davon aus, dass sich die Identifikation des Publikums mit den dargestellten Personen immer dann erhöht, je stärker die Aufmerksamkeit der Zuschauerinnen und Zuschauer auf das Geschehen gerichtet ist. Eine Aufmerksamkeitserhöhung kann auch durch einen ständigen Wechsel der Einstellungen erzeugt werden. Mit dem Wechsel zwischen Total- und Großaufnahmen geht etwa ein ständiges Hin und Her zwischen Annäherung und Entfernung, Nähe und Distanz einher. Dies führt zu einer konstanten Wahrnehmungserregung und Erhöhung der Aufmerksam-

(2) Kameraperspektive: Durch das Positionieren der Kamera an unterschiedlichen Orten im Raum erhalten die Zuschauerinnen und Zuschauer verschiedene Einblicke in das Geschehen am Bildschirm. Neben der Normalsicht, in der sich das Publikum auf Augenhöhe mit den abgebildeten Personen befindet, habe ich zwischen zwei besonderen Kameraperspektiven unterschieden. In der Aufsicht (auch Obersicht oder Vogelperspektive) hat das Publikum die Möglichkeit, die Handlung aus einem erhöhten Standpunkt zu betrachten. Dies kann den Zuschauerinnen und Zuschauern einerseits eine bessere Übersicht verschaffen, andererseits werden damit je nach Kontext auch Anspannung, Nervosität und Gefahr konnotiert, da diese Kameraperspektive einen »gefährlichen Blick« nach unten erlaubt. In der Untersicht (oder Froschperspektive) wirken handelnde Personen größer und gefährlicher. In Videoclips wird diese Perspektive auch eingesetzt, um wie bei Live-Konzerten den Blick des Publikums auf die Bühne nachzuahmen (Hickethier 2001: 61 f.; Sackl 2010: 32 f.).

(3) Lichtgestaltung: Je nach Beleuchtungsart können in einem Videoclip unterschiedliche Stimmungen erzeugt werden, die auf die Wahrnehmung der dargestellten Personen oder Situationen abfärben können. Neben dem Normalstil habe ich zwischen dem *Low-Key*-Stil und dem *High-Key*-Stil unterschieden. Szenen, die im *Low-Key*-Stil ausgeleuchtet sind, wirken düster, bedrohlich oder geheimnisvoll. Szenen im *High-Key*-Stil weisen eine freundliche Grundstimmung auf, die mit Hoffnung, Glück oder Problemlosigkeit konnotiert wird (Hickethier 2001: 78 ff.; Sackl 2010: 33).

Daneben habe ich in Anlehnung an die Klassifikationssysteme nach Altrogge (2001) und Springklee (1987) die Textur jedes Videoclip festgehalten sowie die Umgebung, in der die Handlung stattfindet, beschrieben (etwa Bühne, Natur, Räume). Es zeigte sich, dass das Männerbild nicht mehr nur in Performance-Clips, sondern auch in narrativen Clips konstruiert wird. So weisen annähernd 50 Prozent der Videoclips narrative Strukturen auf. Interessant ist darüber hinaus, dass sich Black Metal-Videoclips von den anderen Metal-Videoclips durch zwei Kennzeichen abgrenzen. Zum einen wird häufig die Kameraperspektive »Untersicht« verwendet, die die dargestellten Personen größer und gefährlicher wirken lässt. Zum anderen wird oft der *Low-Key*-Stil eingesetzt, der die Szenen kaum ausleuchtet, weswegen diese dramatisch, düster und bedrohlich wirken. Das Black Metal-Männerbild wird somit von einer sehr düsteren und gefährlichen Grundausrichtung getragen. Dies war in den anderen Subfeldern in einer solchen Intensität nicht vorzufinden.

Zusammengefasst konnte durch die grobe, quantitative Analyse festgestellt werden, dass sich die Videoclips in Hinblick auf ihre Gestaltungsmittel teilweise stark voneinander unterscheiden und daher die Existenz pluraler feldinterner Männerbilder vermutet werden kann. Ähnliches ergibt die Analyse der Frauen-

---

keit (Hickethier 2001: 60 f.). Diesen Überlegungen folgend habe ich daher auch auf den Wechsel der Einstellungen sowie auf die damit zusammenhängende Schnittgeschwindigkeit geachtet.

bilder. In drei der 21 analysierten Bands (bei Arkona, Battlelore, Tarja Turunen) befinden sich Frauen unter den Bandmitgliedern. Dabei ist interessant, dass die Frauen in den Videoclips unterschiedliche Positionen einnehmen, was wie im Fall der Darstellung von Männern eine Diversifizierung des feldinternen Frauenbildes nahelegt. Im Videoclip »Third Immortal« (2008) von Battlelore spielen die beiden Frauen Kaisa Jouhki und Maria Nebenrollen, die Männer stehen hier im Fokus. In den Videoclips »I walk alone« (2007) von Tarja Turunen und »Slavsya, Rus!« (2007) von Arkona sind beide Frontfrauen sehr präsent und stehen im Mittelpunkt des Geschehens, ohne dabei als explizite Objekte der Begierde zu fungieren. Die restliche Band ist in diesen beiden Videoclips nicht zu sehen. Dies ist mit Sicherheit eine wichtige Ergänzung des typischen Metal-Frauenbildes der 1980er Jahre (Sackl 2010: 26–42).

In einer qualitativ-ausgerichteten Feinanalyse dreier Videoclips habe ich die Ergebnisse der groben Analyse näher betrachtet und in einem umfassenden dreistufigen Analyseprozess untersucht.

(1) Sequenzprotokoll: Mit Hilfe eines Sequenzprotokolls habe ich die Videoclips in einzelne Sequenzen (Handlungseinheiten) zerlegt, nummeriert und kurz beschrieben, um ein Raster zu schaffen, welches einen Vergleich der Videoclips erlaubt. Dabei wurden neben der Bildebene auch musikalische Strukturaspekte wie Formteile und Taktzahlen notiert. Um diesen Vorgang zu veranschaulichen, befindet sich in Abbildung 1 ein Auszug aus dem Sequenzprotokoll von Falconer »Carnival of Disgust«:

Zeit	Formteil	Sequenz	Subjekte	Ort
1.40–1.48	Strophe 2	6	Ein Kind steht gemeinsam mit anderen auf einem Schafott; viele Frauen und Männer stehen davor und beobachten, wie das Kind für die Hinrichtung vorbereitet wird	Freiluftarena
1.49–1.53		7	gesamte Band; Einstellungswechsel zwischen Drummer, Gitarristen/ Bassist/Sänger und Gitarrist1/Bassist/Drummer	schwarzer Hintergrund

Abbildung 1: Sequenzprotokoll Falconer »Carnival of Disgust« – Auszug.

(2) Separate Analyse von (a) Bild, (b) Text und (c) Musik/Sound: (a) Bei der Analyse der Bildebene habe ich u.a. die Körpersprache (Mimik, Gestik, Blickkontakt etc.) analysiert und mit den Ergebnissen der quantitativen Grobanalyse in Beziehung gesetzt. Die einzelnen Handlungsabfolgen, die im Sequenzprotokoll festgehalten wurden, standen dabei im Fokus der Analyse und nicht jede einzelne Einstellung, da beim Anschauen eines Videoclips Bildabfolgen und nicht einzelne Bilder wahrgenommen werden. Narrative Strukturen wurden ferner in Anlehnung an das Verfahren der Objektiven Hermeneutik nach Oevermann analysiert

und interpretiert.[15] (b) Auf der Textebene habe ich die Grundthemen der Songs herausgearbeitet, um diese in einem weiteren Schritt mit der Bildebene in Relation setzen zu können. (c) Auf musikalischer Ebene habe ich unter anderem typische rhythmische Strukturen herausgearbeitet und den Sound der Stimme und der Instrumente beschrieben.

(3) Relation zwischen (a) Bild und Text sowie (b) Bild und Musik: (a) Innerhalb der Bild-Text-Kombination interessierte mich, inwiefern Textelemente visuell umgesetzt worden sind. Durch eine Visualisierung wird dem Text mehr Gewicht verliehen, weswegen ich diese Textteile näher betrachtet habe. (b) In Anlehnung an Stefan Kracauer (1973) habe ich zwischen parallelen und kontrapunktischen sowie synchronen und asynchronen Bild-Ton-Kombinationen unterschieden (Hickethier 2001: 95). Bei parallelen Kombinationen orientiert sich die Einstellungsabfolge bzw. die Schnittgeschwindigkeit am Rhythmus des Songs, bei kontrapunktischen Kombinationen stehen Bild und Ton widersprüchlich zueinander. Letzteres kann zu einer Aufmerksamkeitserhöhung der Zuschauerinnen und Zuschauer führen. Bei synchronen Bild-Ton-Kombinationen ist im Gegensatz zu asynchronen Kombinationen die Lautquelle (bei Videoclips Instrumente oder Sängerin bzw. Sänger) im Bild zu sehen. Musizierendes Verhalten wird dadurch betont und wirkt sich auf die Wahrnehmung der dargestellten Personen aus.[16]

In der Feinanalyse konnte ich fünf unterschiedliche Männerbilder entdecken. In »The Pentagram Burns« (2006) der Black Metal-Band Satyricon verkörpert der Sänger und Gitarrist Satyr ein aggressives Männerbild, das auf allen drei Videoclipebenen zum Ausdruck kommt und Merkmale wie Stärke und militärisches Gedankengut umfasst. Das Frauenbild des Videoclips zeichnet sich durch unterwürfige Darstellung aus. Die Geschlechterbilder dieses Videoclips können in die Ergebnisse der Studien aus den 1980er und frühen 1990er Jahren eingeordnet werden. Das Männerbild in »Burn It Down« (2006) der Metalcore-Band Avenged Sevenfold wird hingegen kaum über aggressive, sondern über fröhliche und leidenschaftliche Momente und besonders über musizierendes und gruppenorientiertes Verhalten konstruiert. Der narrative Videoclip »Carnival of Disgust« (2008) der Power/Folk Metal-Band Falconer umfasst drei Männerbilder. Im narrativen Teil des Videoclips existieren erstens ein sehr traditionelles, aggressives, gruppenorientiertes Männerbild, das ritterliche Momente beinhaltet, sowie zweitens ein

15 Die Methode der objektiven Hermeneutik wurde ursprünglich für die Analyse von Texten entwickelt, wird heute aber auch auf Videoclips oder Erzeugnisse der bildenden Kunst angewendet. Diese Analysemethode dient dazu, sich dem eigenen Vorverständnis bewusst zu werden und die eigenen Seherfahrungen über das Diskutieren der Videoclipstruktur sowie das Einbeziehen externer Kontexte wie etwa den Produktionsbedingungen zu relativieren. Einen guten Überblick zu dieser Methode bietet Wernet (2000).

16 Für eine nähere Betrachtung der Relation zwischen den drei Videoclipebenen Musik, Text und Bild vgl. Sackl (2011).

von Mitgefühl getragenes Männerbild, das keinerlei Kennzeichen des traditionellen Metal-Männerbildes umfasst. Das Männerbild der Bandmitglieder im Performance-Teil nimmt durch eine enorme Gruppenorientierung und eher sanfte als aggressive Züge eine Zwischenposition ein, wodurch eine gewisse Ambivalenz des Männerbildes in diesem Videoclip erzeugt wird (Sackl 2010: 43–76).

Durch diese Studie konnte ich auf der einen Seite gewisse Forschungslücken schließen, die ich im vorigen Abschnitt diskutiert habe. Der Überbetonung des Visuellen wurde etwa durch eine Analyse entgegengesteuert, die alle drei Videoclipebenen – Bild, Text, Musik/Sound – umfasst. Andererseits haben sich mir während dieser Studie neue Forschungslücken eröffnet. Durch den Verzicht auf eine Rezeptionsstudie unterliegen die Ergebnisse der Inhaltsanalyse, trotz sequentiellem Vorgehen, dem Ziehen einer Zufallsstichprobe und dem Versuch möglichst intersubjektiv nachvollziehbare Analysekategorien zu verwenden, meinem eigenen »vergeschlechtlichten« Habitus (Bourdieu 2005: 11), meinem individuellen, subjektiven Geschlechterwissen (Dölling 2005: 51f.). Zwar ist dieses Geschlechterwissen durch meine Erfahrung im sozialen Feld Metal als Fan wie auch als Sozialwissenschaftlerin geprägt, meine Interpretationen können aber allenfalls »partial truths« (Clifford 1986) sein. Die in den 1980er und 1990er Jahren in der Kulturanthropologie geführte *Writing Culture*-Debatte (Clifford/Marcus 1986; Berg/Fuchs 1993) über die Frage der Repräsentation kultureller Phänomene hat uns gelehrt, monoperspektivischen Interpretationen gegenüber skeptisch zu sein. Eine umfassendere Beschreibung und Analyse von Geschlechterbildern in Metal-Videoclips ist daher auf Rezeptionsstudien angewiesen, die für das feldspezifische Geschlechterwissen in seiner Diversität sensibel sind.

Fazit

Studien zu Geschlechterbildern in Metal-Videoclips werden seit den 1980er Jahren hauptsächlich mittels Inhaltsanalysen durchgeführt, wodurch die Perspektive der Akteurinnen und Akteure des Feldes Metal oder eine Rezeptionsperspektive im Allgemeinen nicht in die Erhebungen aufgenommen wird, womit monoperspektivische Interpretationen der Videoclips einhergehen. Um die Gesamtheit eines kulturellen Phänomens besser beschreiben zu können, schlägt etwa bereits die Ethnomusikologin Ellen Koskoff vor, unterschiedliche Perspektiven in die Beschreibung zu integrieren (Koskoff 1993: 163). Daher ist es für künftige empirische Forschung zu diesem Thema unerlässlich, die Rezeptionsseite einzubeziehen und zu analysieren, wie Geschlechterbilder tatsächlich wahrgenommen, evaluiert und diskutiert werden und nicht mehr bloß von intendierten Wirkungen zu sprechen. Die einzige bisherige Ausnahme im Metal-Bereich stellt Altrogge (2001) dar, dessen Studie auch eine Fragebogenerhebung umfasst. Dabei ist allerdings kritisch anzumerken, dass in seiner Stichprobe Videoclips aus unterschiedlichen Genres

vorhanden waren. Die Musikpräferenz der Rezipientinnen und Rezipienten wurde zwar erhoben und in der Interpretation der Ergebnisse miteinbezogen sowie die Genres der Videoclips bei der Auswertung differenziert betrachtet, aber die Perspektive von Akteurinnen und Akteuren des Feldes wurde nicht getrennt diskutiert. Anders formuliert hat es Altrogge versäumt, die Meinungen und Wahrnehmungen von jenen, die dem sozialen Feld Metal angehören und somit über ein feldspezifisches Geschlechterwissen verfügen, und jenen, die dem Feld nicht angehören, andere Musikpräferenzen aufweisen und somit wahrscheinlich mit einem anderen (feldspezifischen) Geschlechterwissen über Metal sprechen, in der Analyse gesondert zu beschreiben. Die Perspektiven von Akteurinnen und Akteuren des Feldes Metal und von Rezipientinnen und Rezipienten, die dem Feld nicht angehören, sollte in Rezeptionsstudien daher zunächst getrennt erfasst und erst in einem zweiten Schritt miteinander sowie mit Ergebnissen von Inhaltsanalysen in Beziehung gesetzt werden. Auf diesem Weg ist es möglich, unterschiedliche Perspektiven in der Interpretation der Ergebnisse zu verbinden.

Ferner wurde in der Studie von Altrogge, wie auch in Rezeptionsstudien, die sich nicht mit Metal-Videoclips beschäftigen (Bechdolf 1999), meist sehr aktiv in Fragebögen wie in Interviews nach der Bewertung der dargestellten Personen durch die Rezipientinnen und Rezipienten gefragt. Somit wurde den Geschlechterbildern ein Status in der Videoclip-Wahrnehmung von den Jugendlichen eingeräumt, den diese eventuell gar nicht, durch das Einfordern einer Meinungsabgabe aber scheinbar, besitzen. Daher könnten statt Fragebogenerhebungen und leitfadengestützten Interviews, die vorgefertigte Fragen umfassen, qualitative Tiefeninterviews durchgeführt werden, wie sie in der Ethnomusikologie und qualitativ orientierten Musiksoziologie Gang und Gebe sind. Somit kann über Videoclips gesprochen werden ohne explizit nach der Bewertung von Geschlechterbildern zu fragen. Durch ein allgemeines Sprechen über die visuelle Ebene kann herausgefunden werden, welche Elemente beim Betrachten der Videoclips für die Rezipientinnen und Rezipienten Priorität haben. Im Interview kann zu einem späteren Zeitpunkt immer noch explizit nach Geschlechterbildern gefragt werden, zunächst kann die Erzeugung eines entsprechenden Bias in den Antworten aber vermieden werden. Die musikalische Ebene und weitere visuelle Elemente können problemlos in dieses Forschungsdesign integriert werden. Detailliertere Ergebnisse sind dadurch zu erwarten.

Wenn Metal als soziales Feld betrachtet wird, in dem die Akteurinnen und Akteure des Feldes dieses stets neu konstruieren, sollten ferner nicht nur die Rezipientinnen und Rezipienten der Videoclips, sondern auch die Produktionsseite in die Analyse miteinbezogen werden. Durch das Befragen von Musikerinnen und Musikern, Regisseurinnen und Regisseuren sowie Produzentinnen und Produzenten können die analysierten Videoclips ausführlicher betrachtet werden. Die bisher häufig ausgeblendete Rolle der Musikindustrie bei der Darstellung von Frauen und Männern in Metal-Videoclips kann dadurch in die Analyse integriert, das tatsäch-

liche Mitbestimmungsrecht der Musikerinnen und Musiker bei der Produktion eines Videoclips erhoben werden.

Bibliografie

Altrogge, Michael, 1996, »Dreh dich nicht um, der Schwermetall geht um«. Die ästhetisch-moralische Schere bei der Wahrnehmung von Heavy Metal-Videoclips. In: von Schoenebeck, Mechthild et al. (Hg.), Politik und gesellschaftlicher Wertewandel im Spiegel populärer Musik. Essen: Die blaue Eule, 109–133.

Altrogge, Michael, 2001a, Tönende Bilder. Interdisziplinäre Studie zur Musik und Bildern in Videoclips und ihre Bedeutung für Jugendliche 1: Das Feld und die Theorie. Berlin: Vistas.

Altrogge, Michael, 2001b, Tönende Bilder. Interdisziplinäre Studie zur Musik und Bildern in Videoclips und ihre Bedeutung für Jugendliche 2: Das Material: Die Musikvideos. Berlin: Vistas.

Altrogge, Michael, 2001c, Tönende Bilder. Interdisziplinäre Studie zur Musik und Bildern in Videoclips und ihre Bedeutung für Jugendliche 3: Die Rezeption: Strukturen der Wahrnehmung. Berlin: Vistas.

Baacke, Dieter, 2004, Jugend und Jugendkulturen. Darstellung und Deutung. Weinheim/München: Juventa.

Bechdolf, Ute, 1999, Puzzling Gender. Re- und De-Konstruktionen von Geschlechterbildern im und beim Musikfernsehen. Weinheim: Deutscher Studien-Verlag.

Berg, Eberhard/Fuchs, Martin, 1993, Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Binas, Susanne, 1992, »Keep it Hard, Keep it Heavy«. Zu einigen Aspekten soziokorporeller Kommunikationsmuster im Prozess der Geschlechtersozialisation. In: PopScriptum 01 – Begriffe und Konzepte: http://www2.hu-erlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01_binas.htm, 06.08.2012.

Bourdieu, Pierre, 1976, Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabylischen Gesellschaft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre, 1996, Die Ziele der reflexiven Soziologie. In: Bourdieu, Pierre/Wacquant, Louis, Reflexive Anthropologie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 95–249.

Bourdieu, Pierre, 2005, Die männliche Herrschaft. Frankurt a.M.: Suhrkamp.

Brandl, Gregory, 2010, Die Entwicklung und Bedeutung der E-Gitarre im Heavy Metal. Berlin: Logos.

Christe, Ian, 2004, Sound of the Beast. The Complete Headbanging History of Heavy Metal. New York: Harper Collins.

Clifford, James, 1986, Introduction. Partial Truths. In: Clifford, James/Marcus, George E. (Hg.), Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography. Berkeley et al.: University of California Press, 1–26.

Clifford, James/Marcus, George E. (Hg.), 1986, Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography. Berkeley et al.: University of California Press.

Cope, Andrew L., 2010, Black Sabbath and the Rise of Heavy Metal Music. Farnham/Burlington: Ashgate.

Diaz-Bone, Rainer, 2010, Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der Bourdieuschen Distinktionstheorie. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Dölling, Irene, 2005, Geschlechter-Wissen – ein nützlicher Begriff für die »verstehende« Analyse von Vergeschlechtlichungsprozessen. In: Zeitschrift für Frauenforschung & Geschlechterstudien 23,1,2, 44–62.

Earl, Benjamin, 2009, Metal Goes »Pop«. The Explosion of Heavy Metal into Mainstream. In: Bayer, Gerd (Hg.), Metal Music in Britain. Farnham/Burlington: Ashgate, 32–51.

Elflein, Dietmar, 2008, »Immer die gleichen Klassiker!«. Heavy Metal und der Traditionsstrom. In: Helms, Dietrich/Phleps, Thomas (Hg.), No Time for Losers. Charts, Listen und andere Kanonisierungen in der populären Musik. Bielefeld: transcript, 127–143.

Elflein, Dietmar, 2010, Schwermetallanalysen. Die musikalische Sprache des Heavy Metal. Bielefeld: transcript.

Frandsen, Daniel, 2010, Living for Music, Dying for Life. The Self-Destructive Lifestyle in Heavy Metal Culture. In: Hill, Rosemary/Spracklen, Karl (Hg.), Heavy Fundamentalisms. Music, Metal and Politics. Oxford: Inter-Disciplinary Press, 9–16.

Green, Lucy, 1997, Music, Gender, Education. Cambridge: Cambridge University Press.

Großegger, Beate/Heinzlmaier, Bernhard, 2002, Jugendkultur-Guide. Wien: öbv & hpt.

Hagemann-White, Carol, 1984, Sozialisation. Weiblich – Männlich?. Opladen: Leske & Budrich.

Heesch, Florian, 2011, Extreme Metal und Gender. Zur Stimme der Death-Metal-Vokalistin Angela Gossow. In: Meine, Sabine/Noeske, Nina (Hg.), Musik und Popularität. Aspekte zu einer Kulturgeschichte zwischen 1500 und heute. Münster: Waxmann, 167–186.

Hickethier, Knut, 2001, Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart/Weimar: Metzler.

Hitzler, Ronald et al. (Hg.), 2010, Leben in Szenen. Formen juveniler Vergemeinschaftung heute. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Kahn-Harris, Keith, 2007, Extreme Metal. Music and Culture on the Edge. New York: Berg.

Kaplan, E. Ann, 1987, Rocking Around the Clock. Music, Television, Postmodernism and Consumer Culture. New York/London: Routledge.

Koskoff, Ellen, 1993, Miriam Sings her Song. The Self and the Other in Anthropological Discourse. In: Solie, Ruth A. (Hg.), Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship. Berkeley et al.: University of California Press, 149–163.

Kracauer, Siegfried, 1973, Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit (= Siegfried Kracauer Schriften, Band 3). Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Lewis, Lisa A., 1990, Gender Politics and MTV. Voicing the Difference. Philadelphia: Temple University Press.

Lewis, Lisa A., 1993, Being Discovered. The Emergence of Female Address on MTV. In: Frith, Simon et al. (Hg.), Sound and Vision. The Music Video Reader. London/New York: Routledge, 129–152.

Neubauer, Günther-Armin, 1997, Musik. Lexikon der Grundbegriffe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Neumann-Braun, Klaus/Mikos, Lothar, 2006, Videoclips und Musikfernsehen. Eine problemorientierte Kommentierung der aktuellen Forschungsliteratur unter Mitarbeit von J. Astheimer, D. Gerbode, A. Schmidt und B. Richard. Düsseldorf: Vistas.

Neumann-Braun, Klaus/Schmidt, Axel, 1999, McMusic. Einführung. In: Neumann-Braun, Klaus (Hg.), Viva MTV! Popmusik im Fernsehen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 7–42.

Reitsamer, Rosa, 2011, Anerkennung und Geschlecht im kulturellen Feld. Zur Unterrepräsentanz von DJ-Frauen in elektronischen Musikszenen. In: Österreichische Zeitschrift für Soziologie 36,3, 39–48.

Roccor, Bettina, 1998, Heavy Metal. Kunst. Kommerz. Ketzerei. Berlin: I.P. Verlag.

Sackl, Susanne, 2010, Männerbilder im musikalischen Genre Heavy Metal. Eine Videoclipanalyse. Graz: Karl-Franzens-Universität/Institut für Soziologie: Abteilung für Geschlechterforschung (unveröffentlichte Masterarbeit).

Sackl, Susanne, 2011, »Tönende Bilder« – Videoclips und das Zueinander von Musik und Bild im Heavy Metal. In: Christensen, Lukas/Fink, Monika (Hg.), Wie Bilder klingen. Tagungsband zum Symposium »Musik nach Bildern«. Innsbruck: Lit, 261–275.

Sackl, Susanne, 2013, Geschlechterbilder in Videoclips. Eine kritische Diskussion wissenschaftlicher Analysen. In: Sackl, Susanne/Sharif, Malik (Hg.), Jenseits von Hören und Sehen. Zur Ästhetik audiovisueller Medien. Osnabrück: Epos, 91–106.

Sackl-Sharif, Susanne, 2014, Gender – Metal – Videoclips. Eine qualitative Rezeptionsstudie. Graz: Karl-Franzens-Universität Graz/Institut für Musikwissenschaft (unveröffentlichte Dissertation).

Springklee, Holger, 1987, Video-Clips – Typen und Auswirkungen. In: Behne, Klaus-Ernst (Hg.), film – musik – video oder Die Konkurrenz von Auge und Ohr. Regensburg: Bosse, 127–154.

Thornton, Sarah, 1996, Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital. Middletown, CT: Wesleyan University Press.

Trummer, Manuel, 2011, Sympathy for the Devil? Transformationen und Erscheinungsformen der Traditionsfigur Teufel in der Rockmusik. Münster: Waxmann.

Walser, Robert, 1993, Running with the Devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music. Hanover/New England: Wesleyan University Press.

Weinstein, Deena, 2000, Heavy Metal. The Music and Its Culture. USA: Da Capo Press.

Wernet, Andreas, 2000, Einführung in die Interpretationstechnik der Objektiven Hermeneutik. Opladen: Leske & Budrich.

West, Candance/Zimmerman, Don, 1987, Doing Gender. In: Gender and Society 1,2, 125–151.

Wicke, Peter/Ziegenrücker, Wieland, 1989, Sachlexikon Popularmusik. Mainz/München: Schott.

Wicke, Peter et al., 1997, Handbuch der populären Musik. Wiesbaden: Atlantis Musikbuch-Verlag.

Videografie

Dunn, Sam & McFaden, Scot (2005). Metal: A Headbangers Journey. Canada: Constantin Film.

Dunn, Sam & McFaden, Scot (2008). Global Metal. Canada: Constantin Film.

Warren, Michael John (2006). Heavy – The Story of Metal. USA: VH1 Production.

»Alles im schwarzen Bereich«

Ein kulturwissenschaftlicher Zugang zu Kleidung im Heavy Metal

Anna-Katharina Höpflinger

> Für mich kommt es nicht wirklich darauf an, ob mein Gegenüber Black Metal-mässig gekleidet ist oder nicht. Wenn es etwas Vernünftiges von sich gibt und Black Metal ist – was nicht anhand der Kleider definiert ist; auch, aber nicht nur – dann spielt das keine Rolle. Nur leider zeigt die Erfahrung, dass man auf den ersten Blick sieht, dass das Gegenüber nicht so ist (Interview vom 10.06.2007).

Bereits in diesem kurzen Zitat[1] eines Schweizer Black Metal[2]-Musikers wird deutlich, wie vielschichtig das Feld der Kleidungspraxis oder besser, weil betont aktiv, des »vestimentären Handelns« (König 2007) in der Black Metal-Szene[3] ist: Der Interviewte beginnt mit der Differenzierung von szeneangemessener Kleidung sowie szenefremder vestimentärer Ausstattung. Dabei wird betont, dass die Zugehörigkeit zur Szene (»ob es Black Metal ist«) zwar auch, aber nicht nur anhand der vestimentären Performanz gezogen wird. Diese Aussage wird im nächsten Satz wieder zurückgenommen: Auch wenn die äußere Inszenierung an sich nicht wichtig sei und die betreffende Person ihre Zugehörigkeit anders ausdrücken könne, so zeige doch die »Erfahrung«, dass die Kleidung ein wichtiges erstes Erkennungszeichen szeneinterner Kommunikation sei. Dabei ist interessant, dass mit »man« eine Gemeinschaft konstruiert wird (»dass man auf den ersten Blick sieht, dass das Gegenüber nicht so ist«), die sich gegen eine ebenfalls konstruierte Außenwelt abgrenzt. Die Generierung solcher Grenzziehungs- und Zugehörigkeitsprozesse läuft, wie die Aussage deutlich macht, auch über die Kleidung.

---

1 Um die Anonymität der Interviewten zu wahren, werden im vorliegenden Artikel die Pseudonyme der befragten Musikerinnen, Musiker und Fans unkenntlich gemacht. Der Titel dieses Beitrags ist der Antwort eines anderen Black Metal-Musikers auf die Frage, wie es ihm gehe, entnommen.

2 Einen Überblick zu Black Metal gibt Langebach (2007) für Deutschland; für die Black Metal-Szene in der Schweiz siehe Höpflinger (2010).

3 Da »Szene« auch ein emisch verwendeter Ausdruck ist, werde ich mich im Folgenden ebenfalls darauf berufen. Ich folge dabei der von Hitzler/Bucher/Niederbach aufgestellten Definition von Szenen als »thematisch fokussierten kulturellen Netzwerken von Personen, die bestimmte materiale und/oder mentale Formen der kollektiven Selbststilisierung teilen und Gemeinsamkeiten an typischen Orten und zu typischen Zeiten interaktiv stabilisieren und weiterentwickeln« (Hitzler et al. 2001: 20). Diese Definition ist als heuristisches Konzept zur Orientierung des Denkens zu verstehen.

Identität[4], Regulierung, Repräsentation, aber auch die konstruierte Reaktion von Seiten anderer Akteurinnen und Akteure sind also Stichworte, die hier angesprochen werden. All dies wird erhärtet durch die visuelle Praxis des Befragten, denn sie entspricht gänzlich den szeneinternen Bekleidungsregeln: Der Musiker, von dem dieses Zitat stammt, trug zur Zeit des Interviews schwarze Hosen, über die er Kampfstiefel geschnürt hatte, dazu ein T-Shirt der österreichischen Band Belphegor, eine schwarze Lederjacke sowie einen Patronengürtel um seine Hüfte. Kleidung ist im Heavy Metal aber nicht nur eine Inszenierungspraxis, sondern dient der szeneinternen Verständigung – wobei auch das Verbale eine wichtige Rolle einnimmt[5] – und, um sich von einer konstruierten Welt außerhalb der ebenfalls konstruierten Szene abzugrenzen. Kleidung kann folglich als ein Kommunikationsmedium umrissen werden (zu Kleidung als Kommunikation siehe Barnard 1996/2008; Würtz/Eckert 1998). Medium soll dabei ganz im Sinne Marshall McLuhans als Extension des menschlichen Körpers verstanden werden (McLuhan 1964), wobei mit Blick auf die Heavy Metal-Kultur auch McLuhans vielzitierte Aussage »the medium is the message« bedenkenswert ist: Wie das nachfolgende Beispiel der Band Schammasch zeigen wird, verschmilzt gerade in der Black Metal-Kleidung das Textile mit dem Semantischen, das Medium selbst wird zur Botschaft. Oft kommt der ästhetischen und performativen Ebene eine wichtigere Rolle zu als der semantischen. Maßgebend für das emische[6] Verständnis vestimentären Handelns ist unter anderem, dass dieses Handeln den Regeln der Szene entspricht, auch bezüglich des rein Materiellen (Schnitt der Kleidung, Stoffart, Farbe). Dies macht deutlich, wie polysem Kleidung ist: Die Interpretation von Kleidung und somit die Kommunikation über dieses Medium ist nicht nur zeitabhängig und kulturspezifisch, sondern hängt auch stark vom Verwendungskontext und

4 Zum Problem des Begriffs »Identität« siehe Hall 1996. Hall bezeichnet *identity* als Begriff »under erasure«, als ein Konzept, das man eigentlich nicht mehr verwenden kann, das aber dennoch nicht aufgebbar ist. Ich definiere Identität im Folgenden als Dynamik zwischen Zugehörigkeits- und Abgrenzungsprozessen.

5 Linda Arthur beispielsweise umreißt Kleidung als non-verbales Kommunikationsmedium (Arthur 1999: 3); ein Blick auf die Heavy Metal-Szene zeigt jedoch, wie wichtig auch die verbale und textliche Seite von Kleidungskommunikation ist: Einerseits wird sprachlich über Kleidung verhandelt, andererseits nehmen Textbotschaften, Slogans und Logogramme einen zentralen Stellenwert als Drucke oder Stickereien auf T-Shirts und Aufnähern ein.

6 Ich unterscheide in Anlehnung an Daria Pezzoli-Olgiati eine emische, öffentlich-massenmedial vermittelte sowie eine etisch-metasprachliche Dimension: Unter »emisch« wird die Innensicht der Akteurinnen und Akteure, unter »öffentlich-massenmedial« die durch Massenmedien wie Zeitungen, Fernsehen, Internet verbreiteten Vorstellungen (und Stereotypen) über Heavy Metal zusammengefasst. Unter »emisch-metasprachlich« verstehe ich eine analytische wissenschaftliche Annäherung an ein bestimmtes Forschungsfeld (Pezzoli-Olgiati 2010; Höpflinger 2010: 235 ff.).

dem Vorwissen der Trägerinnen und Trägern sowie dem der Adressatinnen und Adressaten ab.

Bereits diese kurzen Beobachtungen zeigen, dass vestimentäres Handeln im Heavy Metal einen nicht zu unterschätzenden Aspekt sozialer Interaktion darstellen kann. Im Rahmen des vorliegenden Buches zur Methodik der Heavy Metal-Forschung stellt sich nun die Frage, wie Bekleidungsstrategien in ihrer ganzen Komplexität adäquat analysiert werden können. Welche Methode ist angemessen, um der Vielschichtigkeit und Polysemie von Heavy Metal-Kleidung gerecht zu werden?

Sucht man nach einem geeigneten analytischen Zugang, ist es unerlässlich, den Blick über die Metal-Forschung hinaus zu erweitern; die Grundlage der hier zu untersuchenden sozialen Prozesse bildet das textile Medium als materielle[7] Größe. Aus der Kleidungsforschung sind für den hier gewählten Ansatz neben rein theoretischen Abhandlungen (Barnard 1996/2008; Ebner 2007) drei Hauptblickrichtungen – mit unterschiedlichen Stationen zwischen ihnen – im Umgang mit vestimentärem Handeln besonders von Nutzen: Artefakt-basierte Annäherungen, medientheoretische Zugänge und sozialempirische Herangehensweisen (Taylor 2002). Vertreterinnen und Vertreter der ersten Richtung nähern sich dem Textilen als Quelle selbst. Dabei steht oftmals ein textilhistorisches oder ethnologisches Interesse im Hintergrund. Das Textile wird bei diesem Ansatz als Artefakt untersucht, wobei, um Ben Fine und Ellen Leopold zu zitieren, bisweilen »too much concentration on every flounce, pleat, button and bow« gelegt wird (Fine/Leopold 1993: 94). Medientheoretische Zugänge fokussieren dagegen auf die (massen-)mediale Repräsentation und Verbreitung von oftmals stereotypisierten oder idealisierten Kleidungsvorstellungen (Glavac et al. 2013, v.a. den Teil »Repräsentation«). Das in gegenwärtigen europäischen Massenmedien vermittelte Bild der Verhüllung des weiblichen Körpers im Islam sowie die damit einhergehenden soziokulturellen Vorstellungen und Interpretationen wären ein Beispiel für einen mit diesem Ansatz untersuchten Themenkomplex (Plüss 2013; Liedhegener 2013). Sozialempirische Herangehensweisen versuchen dagegen die Ebenen der sich rund um die Kleidung abspielenden sozialen Interaktionen zu erfassen, indem sie nicht selten auf die emische Ebene, also auf Handlungen und Aussagen der Trägerinnen und Träger fokussieren (Grigo 2011; Grigo 2013). Jeder dieser Zugänge hat Vorteile, aber auch Grenzen. So verliert sich ersterer, wie das Zitat oben zeigt, oft in Details, während mit Lou Taylor zu recht kritisiert werden kann, dass die anderen beiden Herangehensweisen das Textile oftmals zu stark ausblenden und dementsprechend über Kleidung sprechen, ohne vestimentäre Objekte selbst jemals untersucht zu haben (Taylor 2002: 83).

Auch bezüglich Kleidung im Heavy Metal kann jeder der soeben genannten Zugänge interessant sein. Ausgehend von der Annahme, dass nicht nur der theoretische Rahmen, sondern auch die gewählte Methode den Forschungsgegenstand

7 Material wird hier verstanden als physischer Grundstoff (siehe Raff 2008).

maßgebend formt (siehe die Einleitung zum vorliegenden Band), zeigt sich, dass Methoden spezifisch nach Forschungsfragen (und implizierten Wunschresultaten) ausgewählt und sorgsam reflektiert werden müssen. Als besonders fruchtbar, um der Komplexität vestimentärer Prozesse im Heavy Metal nachspüren zu können, erweist es sich, zumindest im Ansatz alle drei oben skizzierten Herangehensweisen zu verfolgen. Ich schlage deshalb eine Methodentriangulation vor (vgl. Flick 2004), in der das Textilanalytische mit dem Sozialempirischen sowie dem Medienwissenschaftlichen verbunden wird.

Der *circuit of culture* als methodologisches Ordnungssystem

Verfolgt man einen solch breiten Zugang zu Kleidung, bietet sich ein methodologisches Ordnungsraster an, das die unterschiedlichen Fragen an ein textiles Objekt sowie die verschiedenen erhobenen Daten systematisieren kann und eine Generalisierung und Vergleichbarkeit unterschiedlicher Fallstudien ermöglicht. Ich will im Folgenden den sogenannten *circuit of culture* vorstellen. Der *circuit* ist ein von neomarxistischer Theorie geprägter kulturwissenschaftlicher Analysezirkel, der 1997 von Paul DuGay, Stuart Hall und deren Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Open University in London zur Erfassung kultureller Bedeutung generiert (DuGay et al. 1997) und bereits erfolgreich für die Analyse von vestimentärem Handeln eingesetzt wurde (Braham 1997; Ebner 2007; Höpflinger 2013). Der Zirkel besteht aus fünf Teilprozessen, nämlich *representation, identity, production, consumption* und *regulation* (Abb. 1), die allesamt durch Doppelpfeile mit den jeweils anderen Teilprozessen verbunden sind. Der *circuit* basiert auf der Annahme, dass Kultur ein großes interdependentes Netzwerk oder Gewebe darstellt; sobald man eine analytische Frage in eine gewisse Richtung stellt, eröffnen sich einem nicht klar abgetrennte Untersuchungsfelder, sondern komplex miteinander verschachtelte Prozesse. Kultur darf also keineswegs als statische oder feste Größe angenommen werden, sondern präsentiert sich als Konstrukt fluider, sich stetig neu generierender, transformierender und interagierender Prozesse. Insofern können die Fragekategorien des *circuit of culture* keine »Wahrheiten« abbilden, sondern, um es mit den Worten von Cliffort Geertz zu sagen, vor allem zur »Orientierung« und Strukturierung des analytischen Denkens beitragen (Geertz 1987: 48).

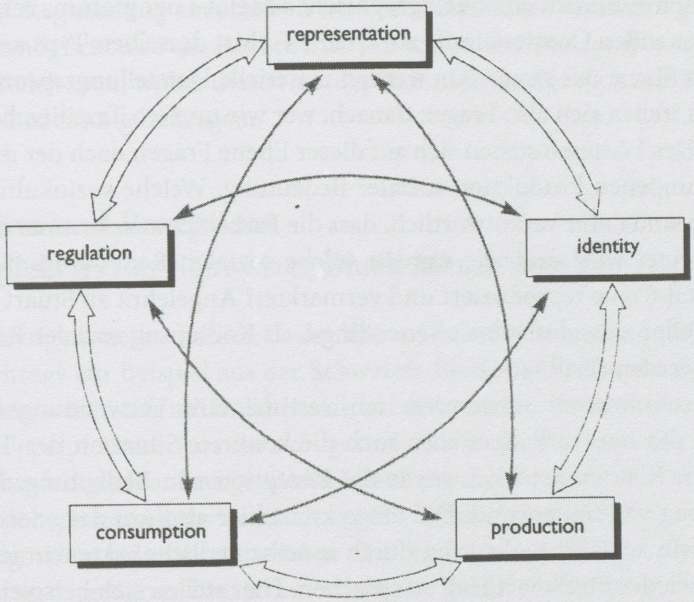


Abbildung 1: Der *circuit of culture* nach Paul DuGay et al., 1997.

Ein erstes Problem der konkreten Anwendung schließt hier an; denn will man die Teilprozesse des *circuit* als methodische Analysekategorien, vielleicht sogar als Raster zur fokussierten Erhebung von Daten verwenden, kommt man nicht umhin, den Zirkel zugunsten einer linearen Vorgehensweise aufzulösen. Der Beginn bei einem der Teilprozesse stellt diese verschachtelten Teilprozesse in eine künstliche lineare Abfolge, wobei der Zirkularität (einem der großen Pluspunkte des *circuit*) leider nicht genügend Rechnung getragen werden kann. Ein zweites Problem zeigt sich bezüglich der Eingrenzung der Teilprozesse: Denn jeder von ihnen öffnet eine eigene Welt, die für eine konkrete Studie auf eine Auswahl von Fragen reduziert werden muss. Die Stärke des *circuit of culture* ist jedoch, dass eine solche Reduktion und Selektion, die auch bei anderen methodischen Zugängen nicht vermieden werden kann, explizit zu Tage tritt und reflektiert werden kann.

Für einen Blick auf die Bedeutung des Vestimentären im Heavy Metal macht es meines Erachtens Sinn, die fünf Teilprozesse des *circuit of culture* folgendermaßen einzugrenzen:

Um dem Textilen selbst gerecht werden zu können, wird unter dem Stichwort *representation* auf das »Œuvre« fokussiert; im Zentrum stehen hier das textile, materielle Objekt sowie mit ihm verbundene Bedeutungsräume. Es geht dabei nicht nur um Fragen nach Stoffart, Farbe, Druck, sondern auch um damit zusammenhängende semantische Resonanzfelder – man denke beispielsweise an die polysemen Verweise, die im Heavy Metal durch die Farbe schwarz anklingen, oder, um ein zweites Beispiel anzuführen, die vollkommen anderen Bedeutungsräume,

die durch den Aufdruck eines kalligraphischen Metal-Logogramms respektive den Druck einer süßen Comic-Giraffe auf einem T-Shirt desselben Typs antönen.

Auf der Ebene der *production* werden materielle Herstellungssprozesse rekonstruiert. Es stellen sich also Fragen danach, wer wie und wo Textilien herstellt und bedruckt. Des Weiteren stellen sich auf dieser Ebene Fragen nach der mit der Kleidung verbundenen Produktion sozialer Bedeutung. Welche soziokulturellen Mechanismen sind dafür verantwortlich, dass die Farbe Schwarz in einer bestimmten Weise gedeutet wird und wie werden solche sozialen Bedeutungsräume in der Heavy Metal-Szene reproduziert und vermarktet? Angelehnt an Stuart Hall könnte dieser Teilprozess deshalb als »encoding«, als Kodierung sozialer Bedeutungen umrissen werden (Hall 1980).

Unter *consumption* subsumiere ich vestimentäre Verwendungszusammenhänge wie das Kaufverhalten, aber auch die konkrete Situation des Tragens von bestimmten Kleidungsstücken sowie die Rezeption von Bedeutungsräumen, die mit Kleidung verbunden sind. Die Frage kreist hier also um das »decoding«, das Entschlüsseln sozialer Bedeutung durch unterschiedliche Akteurinnen und Akteure, um wieder mit Stuart Hall zu sprechen. Hier stellen sich beispielsweise Fragen danach, wie, wo und von wem Heavy Metal-Kleidung gekauft und getragen wird, wie sie in konkreten Situationen gedeutet wird und welche soziokulturellen Resonanzfelder dabei ins Spiel gebracht werden.

Unter *identity* werden soziovestimentäre Abgrenzungs- und Zugehörigkeitsprozesse analysiert, die beispielsweise geographischer Art sein können. Aber auch die Identifizierung mit Genderrollen, mit Subgenres des Heavy Metal und die Abgrenzung von einer konstruierten Außenwelt gehören in diesen Untersuchungsbereich hinein.

Mit *regulation* bezeichne ich Regulierungsmechanismen der Kleidung selbst, aber auch der vestimentären Praktiken – also Fragen nach Regeln und Normen, die mit vestimentären Prozessen verbunden sind, ebenso wie die Suche nach durch Kleidung vermittelten hierarchischen Strukturen und anhand von Bekleidung ausgedrückten Machtmechanismen. Ein Beispiel hierfür wäre das Eingangszitat dieses Beitrags, in dem die Frage nach einer adäquaten Black Metal-Kleidung gestellt wird und damit Regulierungsprozesse angesprochen werden.

Interessant sind nun nicht nur die künstlich separierten Teilprozessebenen selbst, sondern insbesondere die komplexen und facettenreichen Interaktionen zwischen ihnen, weshalb ich vorschlage, den Fokus hauptsächlich auf die oben dargestellten Doppelpfeile zu richten. So werden Zugehörigkeitsprozesse (*identity*) beispielsweise anhand klarer, vestimentärer Codes reguliert (*regulation*), wie bereits das Eingangszitat dieses Beitrags verdeutlicht. Die Abgrenzung von einer konstruierten Außenwelt (ebenfalls *identity*) verläuft dagegen oft über die visuelle Repräsentation (*representation*), wie beispielsweise intendierte Provokationen durch T-Shirt-Aufdrucke zeigen. Ein weiterer beispielhafter Prozess wäre die Distribution, die anhand von Vermarktungsmechanismen zwischen Produktion, Re-

zeption und Regulierung anzusiedeln ist. Die analytische Verwendung des *circuit of culture* ermöglicht also die Rekonstruktion von Interaktionsprozessen zwischen einzelnen Teilebenen, wobei diese Interdependenzen maßgeblich zur Konstruktion sozialer Bedeutung beitragen.

Produktion und Rezeption: Ein Beispiel aus der Schweizer Black Metal-Szene

Um die bisherigen methodischen Gedanken zu illustrieren, möchte ich im zweiten Teil des Beitrags ein Beispiel aus der Schweizer Black Metal-Szene anführen. Aus Platzgründen werde ich mich dabei nur auf eine einzige Interaktion, also einen einzigen Doppelpfeil aus dem oben dargestellten Zirkel (Abb. 1), beschränken und im Folgenden lediglich auf ausgewählte Interdependenzen zwischen Produktions- und Rezeptionsprozessen, zwischen dem *encoding* und dem *decoding*, fokussieren. Die im Folgenden präsentierten Daten sind Teil einer umfassenderen Untersuchung der vestimentären Praxis innerhalb der Deutschschweizer Black Metal-Szene, die ich 2006/2007 sowie 2009–2013 geführt habe. Dabei habe ich einerseits zahlreiche, von Schweizer Black Metal-Bands herausgegebene Textilien (T-Shirts und Longsleeves, aber auch Aufnäher) textilanalytisch auf ihr Material, ihre Beschaffenheit, ihre Herstellung sowie ihre Dekoration hin untersucht. Andererseits habe ich die Deutschschweizer Black Metal-Szene mit Fokus auf vestimentäre Handlung teilnehmend beobachtet, zahlreiche Gespräche geführt, E-Mails und Facebook-Nachrichten ausgetauscht sowie qualitative, semistrukturierte, auf Kleidung fokussierte Interviews mit unterschiedlichen Akteurinnen und Akteuren der Szene geführt (Musikerinnen und Musikern, Fans, einem Besitzer eines Labels, Freundinnen von Musikern). Dabei wurde nicht nur die fokussierte Beobachtung, sondern auch der grundlegende Aufbau der Interviews sowie die Auswertung der Feldnotizen und der Interviewtranskriptionen[8] gemäß dem *circuit of culture* systematisiert.

Ein prägnantes Beispiel für die komplexen Interaktionen zwischen Produktion und Verwendungskontext (*consumption*), bzw. *encoding* und *decoding*, auf das ich während besagter Untersuchungen gestoßen bin, ist das erste T-Shirt der Schweizer Black Metal-Band Schammasch. Dieses schwarze Shirt ist mit Weiß und Gold bedruckt. Auf der Vorderseite sind unter dem Bandlogogramm Ausschnitte aus Kupferstichen von Paul Gustave Dorés Bibelillustrationen zu finden. Auch die Rückseite nimmt Darstellungen aus demselben Themenbereich auf (Abb. 2).

8 Die Interviews wurden inhaltsfokussiert transkribiert und direkt bei der Transkription vom Schweizerdeutschen ins Hochdeutsche übersetzt.

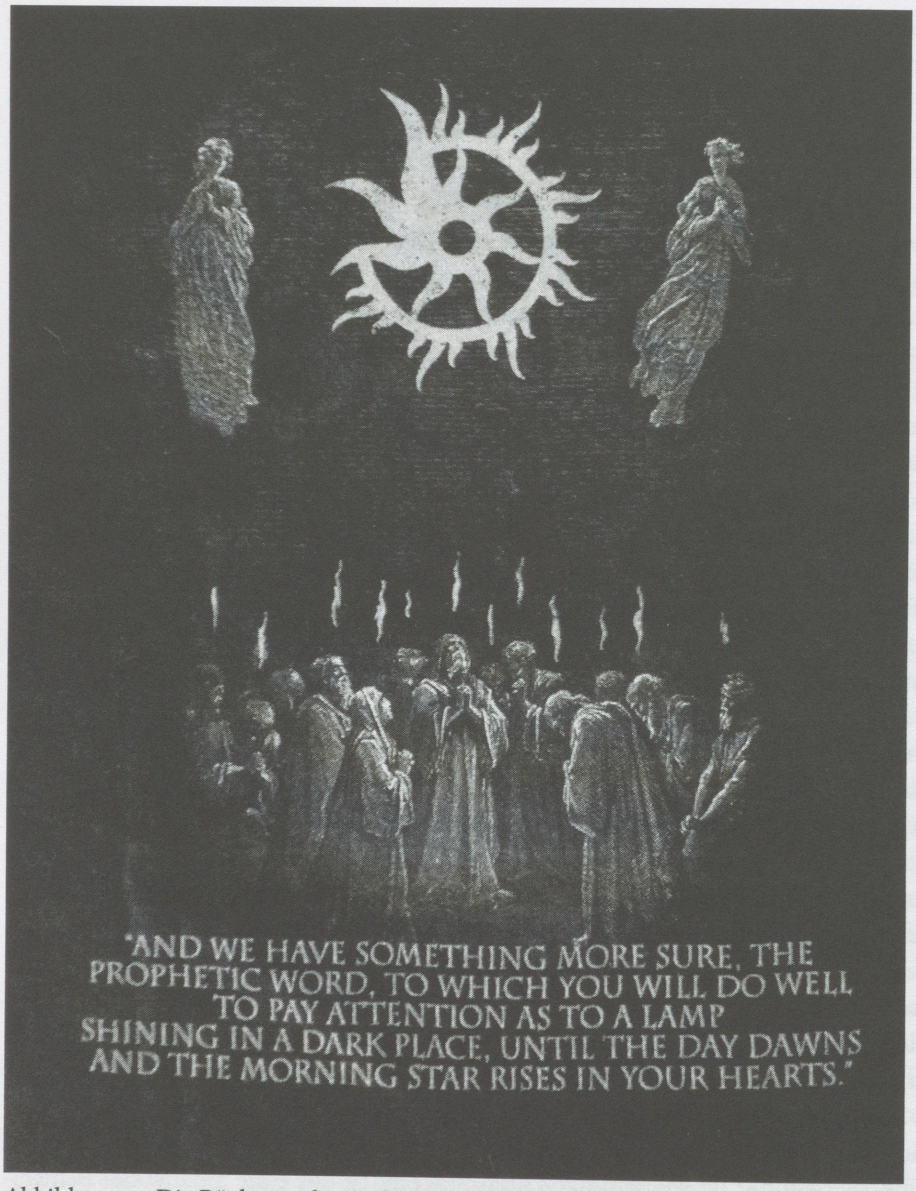


Abbildung 2: Die Rückseite des T-Shirts, herausgegeben von der Band Schammasch, Foto: Höpflinger.

Die Rückseite wird von einer Pfingstszene[9] dominiert, wobei die Taube, die auf dem Original über den Köpfen der Apostel schwebt und den heiligen Geist darstellt, durch das goldene Logo der Band ersetzt wurde. Auf dem T-Shirt sind unter der Pfingstszene Verse aus dem 2. Petrusbrief 1,19, in der Übersetzung der *English Standard Version Bible* (ESV) hinzugefügt:

9 Siehe Apostelgeschichte 2,1–4.

> And we have something more sure, the
> prophetic word, to which you will do well
> to pay attention as to a lamp
> shining in a dark place, until the day dawns
> and the morning star rises in your hearts.

Als Religionswissenschaftlerin ist mir dieses T-Shirt aufgrund der explizit biblischen Semantik besonders aufgefallen. Die Musiker würde ich auf der Basis der geführten Gespräche und Interviews bezüglich ihrer religiösen Einordnung als atheistisch und esoterisch-okkultistisch bezeichnen. Mein Nachfragen bezüglich des T-Shirts ergab, dass die dort gezeigten primären Semantiken von den befragten Bandmitgliedern als irrelevant erachtet wurden. Dagegen wurde die Betonung auf die ästhetische Ebene und das Spiel mit Licht und Finsternis gelegt. Auch die Verse aus dem 2. Petrusbrief wurden seitens der Produzenten auf ihre Lichtmetaphorik hin interpretiert. Der Grafiker, der das T-Shirt gestaltet hatte, argumentierte ähnlich, indem er erklärte: »Also, grundsätzlich habe ich es nicht wegen der Pfingstszene gewählt, sondern [wegen] der kraftvollen Darstellung. […] Meine Interpretation beruht […] eher auf den Flammen und der Dunkelheit. […] Und ich wollte auch einen Bezug zum Album-Artwork schaffen« (Facebook-Gespräch vom 18.07.2011).

Auf der Ebene des *encoding* kann man also feststellen, dass dem T-Shirt trotz der abgedruckten explizit christlichen Motive keine religiöse Semantik zugesprochen wurde. Die Betonung liegt vielmehr auf der vestimentären Ästhetik und der Interaktion zwischen den Farben Weiß, Schwarz und Gold, welche Spannungsfelder zwischen Hell und Dunkel, zwischen Feuer, Licht und Finsternis implizieren.

Die gewählte Ästhetik des Albumcovers sowie des T-Shirts führte jedoch dazu, dass auf der innerszenischen Ebene des *decodings* darüber debattiert wurde, ob die betreffende Band in einem christlichen Umfeld anzusiedeln sei. So wird beispielsweise in einer emischen journalistischen Online-Rezension des Albums darüber spekuliert, ob die Band aus dem christlichen Milieu stamme oder nicht: »Last month a colleague of mine reviewed an album and particularly laid in to the fact that they were Christians, and how despite the fact that the lyrics contained obvious tones of preachiness they were otherwise incredibly secretive about their pearly white nature […] Now, I don't have quite the same Christian radar […] as my friend, […] but there are a number of things that cause me to believe that Schammasch may be of the holy too« (Herbert o.D.). Es werden im Verlauf des Reviews Gründe aufgezählt, die für eine christliche Einordnung sprechen könnten, am Ende erfolgt das Fazit: »Christian or not, this is a well crafted debut album from this Swiss trio and I found it really enjoyable« (ebd.).

Auf der Ebene des *decodings* wurde die gewählte Ästhetik zum Teil also wiederum mit explizit semantischer Bedeutung gefüllt, welche über die Ebene der Rezeption von Dorés Illustrationen, aber auch über den gewählten Albumtitel »Sic

Luceat Lux« verlief. Es eröffnen sich hier also Diskrepanzen zwischen der Intention der Produzierenden und der möglichen Interpretation durch die Rezipierenden.

Besonders interessant ist nun, dass es von Bandseite her eine vestimentäre Reaktion auf diese spezifische Rezeption gab: Bei einem Konzert im August 2011 trug der damalige Sessionbassist einen Gitarrengurt mit dem Aufdruck »Jesus« in Form eines Fisches (Abb. 3).

Abbildung 3: Der Bassist der Band Schammasch mit einem Jesus-Gitarrengurt, Uster 13. August 2011, Foto: Höpflinger.

Nach dem Konzert fragte ich zwei der Bandmitglieder, was dieser Gürtel zu bedeuten habe. P. erklärte mir: »Du hast es erkannt! Die meisten werden es eh nicht erkannt haben. Das ist ein Witz, weil wir manchmal als White Metal-Band gelten« (Gespräch beim Konzert, Uster, 13. August 2011, Feldnotizen). D. ging einen Tag später per E-Mail noch etwas mehr in die Tiefe: »Das ist eigentlich mein Gurt, hahaha, der ist legendär. Den hab ich mal im Geschäft aus dem Müll gefischt. Er hatte selbst keinen, also hab ich ihm den mitgebracht, passend zu den Vermutungen,

ob wir eine [...] christliche Band seien. Mir ist's recht, wenn die Dinge zweideutig bleiben« (E-Mail vom 14. August 2011).

Fazit: Komplexe Kleidungskontexte

Im soeben angeführten Beispiel zeigt sich eine durchaus ironisch zu nennende Reaktion auf eine Rezeption, die scheinbar von den Bandmitgliedern nicht intendiert war. Besonders interessant ist, dass diese Reaktion auf der vestimentären Ebene ausgeführt wird. Kleidung dient hier aufgrund ihrer Polysemie als besonders nützliches Mittel, um eine offene Kommunikation in Gang zu setzen und mit Erwartungen, Vorstellungen und Weltbildern umzugehen. An diesem Beispiel lässt sich folglich ein interessanter visueller Diskurs (im Sinne eines sich selbst konstruierenden Prozesses) zwischen der Produktion materieller, aber auch sozialer Bedeutung, der Entschlüsselung und Rezeption dieser Bedeutung in eine gewisse Richtung sowie einer neuen Verschlüsselung von visuellen »Botschaften« als Reaktion auf diese bestimmte Rezeption aufzeigen. Dabei gehen diese Prozesse enge Verbindungen mit Identitätskonstruktionen ein, beispielsweise solcher religiöser Art auf der Ebene der Rezeption. Auch Regulierungsmechanismen, die mit einer religiösen Identität einhergehen können, sind von Bedeutung. So ist die Zuordnung der Band durch Herbert in der oben zitierten Rezension mit einer klaren Wertung verbunden, die auch die Lesenden der betreffenden Rezension beeinflussen kann und von diesen je nach Kontext als positiv oder negativ wahrgenommen wird. Das Stichwort dabei ist der *Kontext*. Es sind spezifische Kontexte, die die Polysemie von Kleidung (zumindest kurzzeitig) einer Monosemierungstendenz – also der Tendenz, Eindeutigkeit herzustellen – unterwerfen. Dabei können unterschiedliche monosemierende Kontexte gleichzeitig nebeneinander bestehen, wobei sie miteinander konkurrieren oder sich gegenseitig kritisieren können (aber nicht müssen). So geht Herbert etwa davon aus, dass eine Band entweder christlich ist oder nicht. Es wird nicht in Erwägung gezogen, dass sie beides gleichzeitig sein könnte. Wie oben gesehen, sind solche Monosemierungstendenzen jedoch hochgradig dynamisch – sie verändern sich dauernd.

Kleidung hat also, wie bereits das Eingangszitat dieses Beitrags prägnant hervorgehoben hat, nicht nur mit dem Verweis auf bestimmte semantische Bedeutungsfelder zu tun, sondern bildet ein umfassendes Orientierungssystem für zwischenmenschliche Kommunikation: Durch Kleidung werden Körpervorstellungen (wie Genderrollen) und der (sub-)kulturelle Status, eine in der Heavy Metal-Szene nicht zu unterschätzende Größe, konstruiert und vermittelt. Diese Vorstellungen sind nicht von normativen Erwartungen und Identitätsprozessen loszulösen. Gleichzeitig ist Kleidungskommunikation aber auch ein aktiver Prozess, wie der Begriff »vestimentäres Handeln« zeigt. Vorstellungen, Erwartungen und Stereotypisierungen (zum Begriff »Stereotypisierung« siehe Hall 2004: 142 ff.)

können anhand von Kleidung auch kritisiert und durchbrochen werden, wie das oben betrachtete Beispiel illustriert hat. Denn die ironische Benutzung eines Jesus-Gitarrengurtes stellt nicht nur die spezifische Rezeption des Albums und der T-Shirts der Band Schammasch in Frage, sondern wendet sich gleichzeitig auch gegen Stereotypen, die in der Black Metal-Szene mit dem Christentum verbunden werden.

Der *circuit of culture* ermöglicht also eine Differenzierung unterschiedlicher Fokussierungen und Fragerichtungen, ohne die Komplexität von Kommunikationsprozessen visueller Art zu negieren. Anhand des *circuits* lassen sich auch dynamische und transformatorische Prozesse beschreiben, außerdem gewährt er der Polysemie von Kleidung Platz. Gleichzeitig kann der Blick via *circuit* Interdependenzen von Heavy Metal zu anderen kulturellen Systemen erfassen: Ich habe oben Interrelationen zu Religion herauskristallisiert, aber beispielsweise auch Verbindungen zu markwirtschaftlichen Aspekten wären in Bezug auf Kleidung – charakterisiert als Teil des sogenannten Merchandise – im Heavy Metal interessant. Ein Vorteil des *circuit of culture* ist diese Offenheit gegenüber der Komplexität kultureller Bedeutungsgenerierung, die interdisziplinäre Anschlussmöglichkeiten unterschiedlichster Art gewährleistet.

Bibliografie

Arthur, Linda B., 1999, Introduction. Dress and the Social Control of the Body. In: Arthur, Linda B. (Hg.), Religion, Dress and the Body. Oxford/New York: Berg, 1–7.

Barnard, Malcolm, 1996/2008, Fashion as Communication. London/New York: Routledge.

Braham, Peter, 1997, Fashion. Unpacking a Cultural Production. In: Du Gay, Paul (Hg.), Production of Culture/Cultures of Production. London: Sage, 121–165.

Du Gay, Paul et al., 1997, Doing Cultural Studies. The Story of the Sony Walkman. London: Sage.

Ebner, Claudia C., 2007, Kleidung verändert. Mode im Kreislauf der Kultur. Bielefeld: transcript.

Fine, Ben/Leoplod, Ellen, 1993, The World of Consumption. London: Routledge.

Flick, Uwe, 2004, Triangulation. Eine Einführung. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Geertz, Clifford, 1987, Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Glavac, Monika et al. (Hg.), 2013, Second Skin. Kleidung, Körper, Religion. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

Grigo, Jacqueline, 2011, Visibly Unlike. Religious Dress Between Affiliation and Difference. In: Journal of Empirical Theology 24, 209–224.

Grigo, Jacqueline, 2013, »Ich habe da ein wenig meine Grenzen erweitert«. Religiöse Kleidungspraxis zwischen Regulierung, Konformität und Autonomie. In: Glavac, Monika et al. (Hg.), Second Skin. Kleidung, Körper, Religion. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 279–295.

Hall, Stuart, 1980, Encoding/Decoding. In: Hall, Stuart et al. (Hg.), Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies 1972–1979. London: Hutchinson, 128–138.

Hall, Stuart, 1996, Introduction: Who Needs »Identity«? In: Hall, Stuart/Du Gay, Paul, Questions of Cultural Identity, London: Sage, 1–17.

Hall, Stuart, 2004, Das Spektakel des »Anderen«. In: Hall, Stuart, Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4, hg. v. Juha Koivisto/Andreas Merkens. Hamburg: Argument Verlag, 108–166.

Herbert, o.J., Rezension des Albums der Band Schammasch durch Luci Herbert, Mtuk Metal Zine: http://www.metalteamuk.net/dec10reviews/cdreviews-schammasch.htm, 10.04.2012.

Hitzler, Roland et al., 2001, Leben in Szenen. Formen jugendlicher Vergemeinschaftung. Opladen: Leske & Budrich.

Höpflinger, Anna-Katharina, 2010, »Praying for the Death of Mankind«. Ein religionswissenschaftlicher Blick auf die Schweizerische Black Metal Szene. In: Lüddeckens, Dorothea/Walthert, Rafael (Hg.), Fluide Religion. Neue religiöse Bewegungen im Wandel. Theoretische und empirische Systematisierungen. Bielefeld: transcript, 215–241.

Höpflinger, Anna-Katharina, 2013, Eisen für Krieg und Trauer. Schmuck als Medium von Religion. In: Glavac, Monika et al. (Hg.), Second Skin. Kleidung, Körper, Religion. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 93–107.

König, Alexandra, 2007, Kleider schaffen Ordnung. Regeln und Mythen jugendlicher Selbstrepräsentation. Konstanz: UVK.

Langebach, Martin, 2007, Die Black-Metal-Szene. Eine qualitative Studie. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.

Liedhegener, Antonius, 2013, Von Kopftüchern, Schleiern und Baskenkappen in Europas Demokratien. Zum Verhältnis von »Religionspolitik« und »Körperpolitik« in der Gegenwart. In: Glavac, Monika et al. (Hg.), Second Skin. Kleidung, Körper, Religion. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 253–278.

McLuhan, Marshall, 1964, Understanding Media. The Extensions of Man. New York: McGraw-Hill.

Pezzoli-Olgiati, Daria, 2010, Eine illustrierte Annäherung an das Verhältnis von Medien und Religion. In: Beinhauer-Köhler, Bärbel et al. (Hg.), Religiöse Blicke – Blicke auf das Religiöse, Visualität und Religion. Zürich: TVZ, 245–266.

Pezzoli-Olgiati, Daria/Höpflinger, Anna-Katharina, 2013, Second Skin. Ein religionstheoretischer Zugang zu Körper und Kleidung. In: Glavac, Monika et al. (Hg.), Second Skin. Kleidung, Körper, Religion. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 7–26.

Plüss, David, 2013, Kopftuch, Turban und Salutistenmütze. Die Aussenwahrnehmung religiöser Kleidersymbolik im öffentlichen Raum. In: Glavac, Monika et al. (Hg.), Second Skin. Kleidung, Körper, Religion. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 219–236.

Raff, Thomas, 2008, Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe. Münster: Waxmann.

Taylor, Lou, 2002, The Study of Dress History. Manchester/New York: Manchester University Press.

Würtz, Stefanie/Eckert, Roland, 1998, Aspekte modischer Kommunikation. In: Willems, Herbert/Jurga, Martin (Hg.), Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 177–191.

können anhand von Kleidung auch kritisiert und durchbrochen werden, wie das oben betrachtete Beispiel illustriert hat. Denn die ironische Benutzung eines Jesus-Gitarrengurtes stellt nicht nur die spezifische Rezeption des Albums und der T-Shirts der Band Schammasch in Frage, sondern wendet sich gleichzeitig auch gegen Stereotypen, die in der Black Metal-Szene mit dem Christentum verbunden werden.

Der *circuit of culture* ermöglicht also eine Differenzierung unterschiedlicher Fokussierungen und Fragerichtungen, ohne die Komplexität von Kommunikationsprozessen visueller Art zu negieren. Anhand des *circuits* lassen sich auch dynamische und transformatorische Prozesse beschreiben, außerdem gewährt er der Polysemie von Kleidung Platz. Gleichzeitig kann der Blick via *circuit* Interdependenzen von Heavy Metal zu anderen kulturellen Systemen erfassen: Ich habe oben Interrelationen zu Religion herauskristallisiert, aber beispielsweise auch Verbindungen zu markwirtschaftlichen Aspekten wären in Bezug auf Kleidung – charakterisiert als Teil des sogenannten Merchandise – im Heavy Metal interessant. Ein Vorteil des *circuit of culture* ist diese Offenheit gegenüber der Komplexität kultureller Bedeutungsgenerierung, die interdisziplinäre Anschlussmöglichkeiten unterschiedlichster Art gewährleistet.

Bibliografie

Arthur, Linda B., 1999, Introduction. Dress and the Social Control of the Body. In: Arthur, Linda B. (Hg.), Religion, Dress and the Body. Oxford/New York: Berg, 1–7.

Barnard, Malcolm, 1996/2008, Fashion as Communication. London/New York: Routledge.

Braham, Peter, 1997, Fashion. Unpacking a Cultural Production. In: Du Gay, Paul (Hg.), Production of Culture/Cultures of Production. London: Sage, 121–165.

Du Gay, Paul et al., 1997, Doing Cultural Studies. The Story of the Sony Walkman. London: Sage.

Ebner, Claudia C., 2007, Kleidung verändert. Mode im Kreislauf der Kultur. Bielefeld: transcript.

Fine, Ben/Leoplod, Ellen, 1993, The World of Consumption. London: Routledge.

Flick, Uwe, 2004, Triangulation. Eine Einführung. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Geertz, Clifford, 1987, Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Glavac, Monika et al. (Hg.), 2013, Second Skin. Kleidung, Körper, Religion. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

Grigo, Jacqueline, 2011, Visibly Unlike. Religious Dress Between Affiliation and Difference. In: Journal of Empirical Theology 24, 209–224.

Grigo, Jacqueline, 2013, »Ich habe da ein wenig meine Grenzen erweitert«. Religiöse Kleidungspraxis zwischen Regulierung, Konformität und Autonomie. In: Glavac, Monika et al. (Hg.), Second Skin. Kleidung, Körper, Religion. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 279–295.

Hall, Stuart, 1980, Encoding/Decoding. In: Hall, Stuart et al. (Hg.), Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies 1972–1979. London: Hutchinson, 128–138.

Hall, Stuart, 1996, Introduction: Who Needs »Identity«? In: Hall, Stuart/Du Gay, Paul, Questions of Cultural Identity, London: Sage, 1–17.

Hall, Stuart, 2004, Das Spektakel des »Anderen«. In: Hall, Stuart, Ideologie, Identität, Repräsentation. Ausgewählte Schriften 4, hg. v. Juha Koivisto/Andreas Merkens. Hamburg: Argument Verlag, 108–166.

Herbert, o.J., Rezension des Albums der Band Schammasch durch Luci Herbert, Mtuk Metal Zine: http://www.metalteamuk.net/dec10reviews/cdreviews-schammasch.htm, 10.04.2012.

Hitzler, Roland et al., 2001, Leben in Szenen. Formen jugendlicher Vergemeinschaftung. Opladen: Leske & Budrich.

Höpflinger, Anna-Katharina, 2010, »Praying for the Death of Mankind«. Ein religionswissenschaftlicher Blick auf die Schweizerische Black Metal Szene. In: Lüddeckens, Dorothea/Walthert, Rafael (Hg.), Fluide Religion. Neue religiöse Bewegungen im Wandel. Theoretische und empirische Systematisierungen. Bielefeld: transcript, 215–241.

Höpflinger, Anna-Katharina, 2013, Eisen für Krieg und Trauer. Schmuck als Medium von Religion. In: Glavac, Monika et al. (Hg.), Second Skin. Kleidung, Körper, Religion. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 93–107.

König, Alexandra, 2007, Kleider schaffen Ordnung. Regeln und Mythen jugendlicher Selbstrepräsentation. Konstanz: UVK.

Langebach, Martin, 2007, Die Black-Metal-Szene. Eine qualitative Studie. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.

Liedhegener, Antonius, 2013, Von Kopftüchern, Schleiern und Baskenkappen in Europas Demokratien. Zum Verhältnis von »Religionspolitik« und »Körperpolitik« in der Gegenwart. In: Glavac, Monika et al. (Hg.), Second Skin. Kleidung, Körper, Religion. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 253–278.

McLuhan, Marshall, 1964, Understanding Media. The Extensions of Man. New York: McGraw-Hill.

Pezzoli-Olgiati, Daria, 2010, Eine illustrierte Annäherung an das Verhältnis von Medien und Religion. In: Beinhauer-Köhler, Bärbel et al. (Hg.), Religiöse Blicke – Blicke auf das Religiöse, Visualität und Religion. Zürich: TVZ, 245–266.

Pezzoli-Olgiati, Daria/Höpflinger, Anna-Katharina, 2013, Second Skin. Ein religionstheoretischer Zugang zu Körper und Kleidung. In: Glavac, Monika et al. (Hg.), Second Skin. Kleidung, Körper, Religion. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 7–26.

Plüss, David, 2013, Kopftuch, Turban und Salutistenmütze. Die Aussenwahrnehmung religiöser Kleidersymbolik im öffentlichen Raum. In: Glavac, Monika et al. (Hg.), Second Skin. Kleidung, Körper, Religion. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 219–236.

Raff, Thomas, 2008, Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe. Münster: Waxmann.

Taylor, Lou, 2002, The Study of Dress History. Manchester/New York: Manchester University Press.

Würtz, Stefanie/Eckert, Roland, 1998, Aspekte modischer Kommunikation. In: Willems, Herbert/Jurga, Martin (Hg.), Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, 177–191.

Metal und Metal Studies
Zugänge zu einem neuen Forschungsfeld

Nachwort

Pierre Hecker

Der vorliegende Band zu Methoden in der Heavy Metal-Forschung ist ein bedeutender Schritt auf dem Weg zur Etablierung der deutschsprachigen *Metal Studies*. In den vergangenen Jahren erlebte, wie der Band darlegt, die Heavy Metal-Forschung einen Boom, der fast schon vergessen lässt, dass es noch vor Kurzem schwierig war, überhaupt wissenschaftliche Studien zum Thema Metal ausfindig zu machen, geschweige denn eine Finanzierung für Forschungsprojekte oder Workshops zu rechtfertigen. Diskussionen über theoretische, methodische oder (szene)historische Annäherungen fanden, so sie denn überhaupt geführt wurden, auf informeller Ebene zwischen einzelnen Forschern und Forscherinnen statt, die sich meist zufällig oder erst nach intensiver Recherche kennengelernt hatten. Der Mangel an wissenschaftlicher Vernetzung und wissenschaftlichen Publikationen zeigte sich nirgendwo deutlicher als an der Monopolstellung, welche die ›Metal-Monographien‹ von Deena Weinstein (1991), Robert Walser (1993) und Keith Kahn-Harris (2007) über lange Zeit hinweg innehatten. Noch in der jüngsten Vergangenheit hatte es den Anschein, als würde kaum eine Präsentation oder Publikation zum Thema Metal ohne Referenz auf alle oder wenigstens eines der drei Werke auskommen. Erst die beginnende internationale Vernetzung, die ersten Workshops und Konferenzen und die große Zahl neuer, differenzierter Studien haben zu einer Auffächerung der Debatte geführt.

Katalysator für diese Entwicklung war insbesondere die 2008 von Niall Scott initiierte erste internationale Metal-Konferenz in Salzburg unter dem Titel *Heavy Fundamentalisms: Music, Metal and Politics*. Eingebettet in das biedere Ambiente eines Salzburger Tagungshotels und räumlich flankiert von zwei weiteren interdisziplinären Konferenzen zu den Themen *Dying and Death* und *The Erotic* verströmte diese erste Zusammenkunft mehrerer Dutzend, aus unterschiedlichen Wissenschaftsdisziplinen stammenden Metalheads, noch die Atmosphäre eines Best-Metal-T-Shirt-Contests. Wichtiger als das wissenschaftliche Output waren zweifellos das explorative Moment und die unter den Teilnehmern und Teilnehmerinnen spürbare Aufbruchsstimmung. Am Ende stand die Idee zur Etablierung der *International Society for Metal Music Studies* (ISMMS), welche seitdem eine wichtige vernetzende Funktion auf internationaler Ebene übernimmt und darü-

ber hinaus an der Erstellung einer umfassenden Bibliographie der *Metal Studies* arbeitet.[1]

Die Zahl der nach Salzburg abgehaltenen Workshops und Konferenzen ist durchaus beachtlich. Neben mehreren Nachfolgekonferenzen in Salzburg und Prag (2009, 2010, 2012), den *Black Metal Theory Symposia* in Brooklyn (2009), London (2011) und Dublin (2011), internationalen Konferenzen wie *Heavy Metal and Gender* in Köln (2009) und *Heavy Metal and Popular Culture* in Bowling Green (2013) lieferten auch die deutschsprachigen *Hard Wired-* und *Metal Matters*-Workshops wichtige Impulse für die internationale Vernetzung und Etablierung der *Metal Studies*. Begleitet waren die Workshops und Konferenzen zudem von einer wahren Flut an wissenschaftlichen Publikationen. Mittlerweile sind die zum Thema Metal veröffentlichten Monographien, Sammelbände, Sonderausgaben und Einzelbeiträge in Fachjournalen nur noch schwer zu überblicken. Selbst in der umfangreichen Bibliographie der ISMMS lassen sich schon nach kurzem Hinsehen zahlreiche Lücken erkennen. Angesichts der Fülle an Veröffentlichungen lässt sich ein Bedarf an systematischer Katalogisierung erkennen.

Die beschriebene Entwicklung steht nicht nur für die ausgesprochene Vitalität eines noch jungen Forschungsfeldes, sondern gerade auch für dessen rasant voranschreitende thematische und fachspezifische Ausdifferenzierung. Die *Metal Studies* sind sowohl was ihre Entstehungsgeschichte als auch ihren Untersuchungsgegenstand anbelangt, interdisziplinär angelegt. Entsprechend treffen sich auf Workshops und Konferenzen Vertreter und Vertreterinnen aus den Musik-, Religions-, Erziehungs-, Medien- und Kommunikationswissenschaften sowie der Soziologie, Ethnologie, Philosophie, Linguistik, Geographie, Psychologie und wohl noch einigen weiteren Disziplinen. In der Konsequenz stehen musikwissenschaftliche Frequenz- und Klanganalysen neben ethnographisch dichten Beschreibungen, Konsum- und Marketinganalysen neben philosophischen Erörterungen über ›Das Schwärzen des Grünen‹, textlinguistische Analysen zu Repräsentationen des Bösen neben Reflexionen über die technologische Vermittlung von Authentizität aus Perspektive der Tontechnik.

Die Fülle an thematischen und theoretisch-konzeptionellen Zugängen bietet Chancen und Risiken zugleich. Einerseits ermöglicht die Interdisziplinarität des Feldes, Synergien zu nutzen und einander komplementierende Analysen durchzuführen; wie etwa mit Blick auf die umfassende Untersuchung kontextspezifischer Charakteristika lokaler Metal-Szenen, die nicht nur einer ethnographisch-regionalwissenschaftlichen, sondern auch einer musikwissenschaftlichen und evtl. religionswissenschaftlichen Expertise bedürfen. Andererseits zeichnen sich angesichts der verschiedenen analytischen Zugänge massive Kommunikationsprobleme ab; wenn es etwa um die ausdifferenzierte Frequenzanalyse von *growling vocals* oder die Einbettung Metal relevanter kultureller Praktiken in lokale Bedeutungssysteme geht, treten disziplinäre Traditionen und Differenzen der verwendeten Wissen-

1 Siehe: http://www.ucmo.edu/metalstudies/metal_studies_home.html, 21.02.2014.

schaftssprache offen zu Tage. Teils variieren Methodik und analytisches Vokabular zwischen den einzelnen Studien so stark, dass Kommunikation und Austausch zwischen den involvierten Wissenschaftlern und Wissenschaftlerinnen zu einer ernstzunehmenden Herausforderung werden.

Hieran schließt sich, polemisch gesprochen, die Frage an, ob die einzelnen Forscher und Forscherinnen überhaupt dasselbe meinen, wenn sie von »Metal« als ihrem Untersuchungsgegenstand sprechen. Tatsächlich wird Metal im vorliegenden Sammelband sehr unterschiedlich konzeptionalisiert. Metal wird als »soziales Feld« (Sackl-Sharif), »Medium« (Nohr/Schwaab), »Klang« (Efthimiou), »Kommunikationssmedium und Inszenierungspraxis« (Höpflinger), »soziales Phänomen« (Epp), »Szenekontinuum« (Huguenin Dumittan), »musikalische Lebenswelt« (Ehmke), »Beispiel für eine ›Dialektik der Aufklärung‹« (Scheller), »Narrativ« (Irtenkauf) und »modernes Musikgenre« (Sweers) beschrieben. Ein Blick auf die Arbeiten anderer Autoren und Autorinnen fördert weitere Konzeptionalisierungen zu Tage: Metal als »diskursive Transgression« (Kahn-Harris 2007), »kulturelle Praxis« (Hecker 2013), »Widerstand« (Scott 2013), »Kontroverse und Gegenkultur« (Hjelm/Kahn-Harris/LeVine 2011), »Musikstil« (Elflein 2010), »vorgestellte Gemeinschaft« (Hecker 2005, Wallach/Berger/Green 2011) und so weiter und so fort. Klar muss sein, dass es sich hierbei keinesfalls um neutrale Bezeichnungen, sondern vielmehr um analytische Konzepte, hinter denen sich umfassende Wissenschaftsdiskurse verbergen, handelt. In der Frage nach der analytischen Konzeptionalisierung von Metal spiegelt sich somit die enorme fachspezifische Ausdifferenzierung des Feldes wider.

Wenn also nicht die disziplinäre Ausrichtung, sondern der gemeinsame Untersuchungsgegenstand die *Metal Studies* konstituiert, stellt sich die Frage, ob wir in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Metal tatsächlich gänzlich ohne definitorische Annäherung auskommen können, wie im Beitrag von Rolf Nohr und Herbert Schwaab postuliert. Sicherlich, einem anti-essentialistischen Kulturbegriff folgend, ist Metal als dynamisch, fragmentiert, wandelbar und nie ohne kontextspezifische Einflussfaktoren zu denken, was jeden Versuch, eine allgemeingültige Definition aufzustellen, tatsächlich nicht sinnvoll (und schon gar nicht haltbar) erscheinen lässt. Um zumindest eine gewisse Kohärenz des Forschungsgeldes zu gewährleisten, scheint eine Auseinandersetzung mit definitorischen Fragen dennoch erforderlich. Nicht selten drängt sich der Eindruck auf, dass Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen, wenn sie von Metal sprechen, doch sehr unterschiedliche ›Dinge‹ meinen. Die skeptische Bemerkung »Das ist doch nicht Metal!« ist auch während wissenschaftlicher Workshops und Konferenzen zu hören. Existiert also überhaupt ein gemeinsamer Untersuchungsgegenstand?

Die Konsequenz dieser Frage soll, wie bereits erwähnt, nicht die Suche nach einer allgemeingültigen Definition von Metal sein. Es geht nicht um die Frage der Deutungshoheit dessen, was Metal ist. Es geht vielmehr um Fragen der Kohärenz und Vergleichbarkeit einzelner Studien. Welche Parameter werden angelegt, wenn

es um die Wahl des Untersuchungsgegenstandes geht? Ist es eine emische oder eine etische Perspektive, die bestimmt, was Metal ist und was nicht? Sind es im Falle einer etischen Perspektive gleichermaßen klangliche, visuelle und verbale Marker, welche die Grenzen des Untersuchungsgegenstandes bestimmen? Warum klassifiziert beispielsweise Deena Weinstein (1991) Bon Jovi und Poison als Heavy Metal, wo doch in der *Encyclopaedia Metallum* (sic) keine der beiden Bands gelistet ist? Welche Konzeption von Metal liegt einer spezifischen Untersuchung zu Grunde? Gerade auch mit Blick auf die methodische Vorgehensweise ist es unabdingbar, zu wissen, anhand welcher Parameter der Untersuchungsgegenstand gefasst wird.

Die Frage nach dem ›Wesen‹ von Metal kann also nicht gänzlich vernachlässigt werden. In diesem Zusammenhang sei auch auf einen erst kürzlich erschienen Beitrag von Keith Kahn-Harris (2014) mit dem Titel *Metal Beyond Metal* verwiesen. Ausgehend von der banal anmutenden, aber essentiellen Frage »Was wäre Metal ohne Musik?« hinterfragt er nicht nur die Grenzen von Metal, sondern auch das identifikatorische Moment, was es bedeutet, »Metal zu sein«. Eine Reflexion darüber, was Metal ist, sollte am Anfang einer jeden Untersuchung der *Metal Studies* stehen. Nur auf diese Weise wird den Kriterien wissenschaftlichen Arbeitens Rechnung getragen.

Zusammenfassend lassen sich gleich mehrere zentrale Ergebnisse am Ende des Sammelbands feststellen: Die Heavy Metal-Forschung kennt keine einheitliche Wahl der Methoden. Vielmehr sind es der theoretisch-konzeptionelle Zugang und die spezifische Fragestellung, welche die Wahl der Methode(n) bestimmen. Entsprechend der von den Autoren und Autorinnen gewählten sozial-, kultur-, medien- und musikwissenschaftlichen Zugänge variieren auch die angewandten Methoden. Neben der Wahl der Methodik steht ferner die Frage nach Distanz und Nähe im Zentrum der eingangs formulierten Untersuchungsziele. Auch hier sind es der theoretisch-konzeptionelle Zugang und die konkrete Fragestellung, welche über die Relevanz von Distanz und Nähe entscheiden. Wie wird Metal konzeptionalisiert und welche Teilaspekte sollen untersucht werden? Während eine musikwissenschaftliche Analyse des spezifischen Sounds von Iron Maiden (vgl. Beitrag von Efthimiou) keine unmittelbare Nähe im Sinne einer Szenezugehörigkeit erfordert, so scheint diese mit Blick auf ethnographische und sozialwissenschaftliche – auf teilnehmender Beobachtung und qualitativen Interviews basierende – Zugänge ein nahezu unabdingbares Kriterium für den wissenschaftlichen Erfolg zu sein. Letztlich gilt es, die eigene Position im Feld und das Verhältnis zum Untersuchungsgegenstand kritisch zu reflektieren und im Rahmen der Untersuchung offen zu legen. Ausdrücklich bezieht sich diese Feststellung nicht nur auf Forschende, die sich als Teil der Szene sehen, sondern auch auf jene, die aus der Distanz an den Untersuchungsgegenstand herantreten. Welche Grundannahmen, welches Wissen über den Forschungsgegenstand, welche evtl. pejorativen Einstellungen bringt der/die Forschende mit? Ebenso wie Szenenähe sollte auch Szenefremdheit

kritisch reflektiert und nicht stillschweigend übergangen werden – insbesondere mit Blick auf Fragen des Zugangs zum Feld und kulturelles Vorwissen.

Schließlich sei noch dazu aufgerufen, den vorliegenden Sammelband zu Methoden in der Heavy Metal-Forschung als Chance zu verstehen, interdisziplinäre Synergien zu nutzen und aus dem bisherigen Muster der Einzelstudien ausbrechend gemeinsame Forschungsprojekte anzustoßen.

Bibliografie

Elflein, Dietmar, 2010, Schwermetallanalysen. Die musikalische Sprache des Heavy Metal. Bielefeld: transcript.

Hecker, Pierre, 2005, Taking a Trip to the Middle Eastern Metal Scene. Transnational Social Spaces and Identity Formations on a Non-National Level. NORD-SÜD aktuell, 1. Quartal 2005, 57–66.

Hecker, Pierre, 2013, Metal as Cultural Practice. Vortrag auf der internationalen Konferenz »Heavy Metal and Popular Culture« Bowling Green State University, 4.–7. April.

Hjelm, Titus/Kahn-Harris, Keith/LeVine, Mark, 2011, Heavy Metal. Controversies and Countercultures. Popular Music History 6: 1,2.

Kahn-Harris, Keith, 2007, Extreme Metal. Music and Culture on the Edge. Oxford/New York: Berg.

Kahn-Harris, Keith, 2014, Metal Beyond Metal. In: Souciant webzine, 17. Januar 2014. Online verfügbar unter: http://souciant.com/2014/01/metal-beyond-metal/, 07.03.2014.

Scott, Niall, 2013, Heavy Metal as Resistance. Vortrag auf der internationalen Konferenz »Heavy Metal and Popular Culture« Bowling Green State University, 4.–7. April.

Wallach, Jeremy/Berger, Harris M./Green, Paul D., 2011, Affective Overdrive, Scene Dynamics, and Identity in the Global Metal Scene. In: Dies. (Hg.), Metal Rules the Globe. Heavy Metal Music Around the World. Durham/London: Duke University Press, 3–33.

Walser Robert, 1993, Running With the Devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music. Middletown: Wesleyan University Press.

Weinstein, Deena, 1991, Heavy Metal. The Music and Its Culture. New York: Lexington.

Autorinnen und Autoren

Charris Efthimiou, M.A., Ph.D., geboren 1978 in Griechenland. Kompositionsstudium an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz bei B. Furrer, G. Kühr und G.F. Haas. Uraufführungen in New York, China, Iran, England, Deutschland, Österreich, Italien und Griechenland. Seit 2008 ständiges kompositorisches Mitglied des von den Wiener Philharmonikern patronierten *Ensemble Wiener Collage*. Ph.D. über Mozarts Sinfonien. Seit 2012 Senior Lecturer an der Kunstuniversität Graz (Musiktheorie und Musikgeschichte). Seit 2014 Senior Scientist an der Kunstuniversität Graz (Post. Doc. über J.I. Pleyels Sinfonien). Monographie über das Heavy Metal Riff und Mozarts Sinfonien. Publikationen über das sinfonische Werk Artur Honeggers, J.S. Mayrs und L. Janaceks, die Trio Sonaten von J.L. Krebs sowie über Heavy Metal (Iron Maiden, Metallica, Nightwish, Black Sabbath und Black Metal).

Jakob Ehmke, B.A. in Sozialer Arbeit und Diakonie an der Evangelischen Hochschule Hamburg (Abschluss 2010), anschließend Master Of Arts in Sozialer Arbeit – Planen und Leiten, an der Evangelischen Hochschule Hamburg (Abschluss 2012). Er ist in der ambulanten Behindertenhilfe tätig sowie freiberuflich als Redakteur beim Metal-Magazin www.powermetal.de und als Schlagzeuger in zwei Metal-Bands. Seine Forschungsschwerpunkte umfassen Soziale Arbeit und Heavy Metal, eine Dissertation ist für 2014 in dem Bereich geplant.

André Epp, M.A., Studium der Erziehungswissenschaften und Musikwissenschaften an der Georg-August-Universität Göttingen. Mitarbeit in diversen Forschungsprojekten, wie bspw. *Mit Wirkung!* zur Nachhaltigkeit der Kinder- und Jugendarbeit. Gegenwärtig ist er Stipendiat an der Universität Hildesheim und promoviert zum Thema *Subjektive Theorien*. Arbeitsschwerpunkte sind Methoden und Methodologie qualitativer Sozial- und Bildungsforschung, Übergänge im Bildungssystem, Professionsforschung in der Lehrerbildung, Kinder- und Jugendarbeit, Jugendkultur und Popularmusik, Musik und Zensur sowie Heavy Metal.

Eisa.ch, freischaffender Fotograf und Künstler. Er realisiert mehrere Projekte in Zusammenarbeit mit wissenschaftlicher Forschung. Seine Spezialgebiete sind Objektdarstellungen, Konzertfotografie sowie alternative Fotografie. Weitere Fotografien unter http://www.eisa.ch.

Pierre Hecker, Dr., ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Centrum für Nah- und Mittelost-Studien der Universität Marburg. Er ist Autor der im Sommer 2012 bei Ashgate Publishing erschienen Monographie *Turkish Metal: Music, Meaning, and Morality in a Muslim Society*. Neben seinem wissenschaftlichen Engagement im

Bereich der Metal Studies, lehrt und forscht er zu aktuellen Genderdebatten und politisch islamischen Bewegungen in der modernen Türkei. Aktuell arbeitet er an einem gemeinsam mit der Cairo University in Ägypten und der Haigazian University im Libanon initiierten Forschungsprojekt zum Thema *Popular Culture and the Politics of Everyday Life*, welches die Bedeutung von Populärkultur im Diskurs um Hegemonie und Widerstand im Nahen und Mittleren Osten untersuchen soll.

Florian Heesch, Prof. Dr., Musikwissenschaftler, ist seit 2013 Professor für Popularmusik an der Universität Siegen. Nach der Promotion 2006 in Göteborg (intermediale Referenzen auf Strindberg-Dramen in Opern) forschte und lehrte er an der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main (Projekt *Edda-Rezeption*), an der Hochschule für Musik und Tanz Köln (Projekt *History/Herstory*), am Forschungszentrum Musik und Gender an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover sowie an der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf. Zu seinen Forschungsschwerpunkten gehören u. a. Heavy Metal, nordische Mythen in der Musik, Gender und populäre Musik.

Anna-Katharina Höpflinger, Dr., Studium der Theologie und Religionswissenschaft an der Universität Zürich. Sie promovierte über Drachenkampfmythen im Alten Orient und der klassischen Antike. Seit 2004 ist sie Mitglied der Forschungsgruppe *Medien und Religion*. 2009–2014 forschte sie im Rahmen des FWF-Projektes *Commun(icat)ing Bodies*, geleitet von Prof. Dr. Gerhard Larcher, Universität Graz, über Kleidung und Religion. Gegenwärtig ist sie Oberassistentin am Zentrum für Religion, Wirtschaft und Politik (ZRWP). Ihre Forschungsinteressen umfassen Medien und Religion, Kleidung und Religion, Gender und Religion, Heavy Metal und Religion, Religionsgeschichte der Antike und europäische Religionsgeschichte.

Arlette Huguenin Dumittan, Dr., Studium der Anglistik, Germanistik (beide im Hauptfachumfang) und Älteren Nordischen Philologie an der Universität Zürich. 2008 erhielt sie das Diplom für das Höhere Lehramt Mittelschulen und 2010 den Behörighetsbevis an der Universität Stockholm, um auch in schwedischen Gymnasien Englisch und Deutsch unterrichten zu dürfen. 2014 Dissertation in englischer Sprachwissenschaft zum Thema *Text Linguistics in Heavy Metal Magazines and Webzines* (erschienen im Cuvillier Verlag). Journalistin und Fotografin für vampster.com, Bassistin bei Knowhere, Mutter zweier Söhne und Hauptlehrerin für Englisch und Deutsch an der KV Zürich Business School.

Dominik Irtenkauf, M.A., Studium der Deutschen Philologie, Komparatistik und Philosophie an der WWU Münster. Derzeit promoviert er zum Sound der Schwärze im Extreme Metal und anderen Künsten. 2007 erhielt er das Musa-Stipendium des georgischen Ministeriums für Wissenschaft und Bildung, es schlossen sich noch weitere Aufenthalte in Georgien an (2008, 2011). Er arbeitet freiberuflich

als Journalist verschiedenen Periodika zu, u. a. dem Legacy-Magazin oder Telepolis und der POP. Kultur und Kritik-Zeitschrift im Netz. Zudem brachte er zwei Publikationen mit georgischer Literatur heraus: eine Spezialausgabe der US-amerikanischen Zeitschrift *International Poetry Review* zum Thema *Mythology in Georgia Today* (2009) und Dato Barbakadse, *Die Leidenschaft der Märtyrer*, Berlin 2012. Seine Forschungsschwerpunkte umfassen Sound Studies, Extreme Metal und extreme Weltsichten, Poetologie des Schreibens und Ethnographie, Dokumentationsmischformen: Journalismus-Wissenschaft-Hybride, Selbstreferentialität in den Künsten, Geschichte und Ästhetik der Hermetik sowie subkulturelle Avantgarde.

Rolf F. Nohr, Prof. Dr., ist Professor für Medienästhetik/Medienkultur an der HBK Braunschweig. Forschungsschwerpunkte sind u. a. game studies, Diskursanalyse, Evidenztheorie und Fotografie. Nähere Infos unter: http://nützliche-bilder.de und http://metal-matters-conference.blogspot.de/.

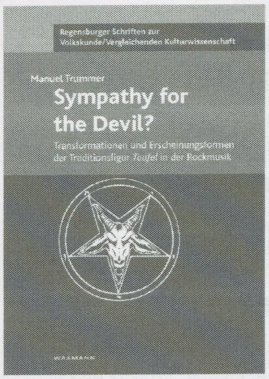
Susanne Sackl-Sharif, Mag. Dr. M.A., Studium der Musikwissenschaften und der Soziologie an der Universität Graz. 2014 promovierte sie zu Genderaspekten in Metal-Videoclips. Seit 2012 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin und Lektorin am Institut für Soziologie Graz. Sie ist außerdem ein Gründungsmitglied der Arbeitsgruppe *music/media/publishing*. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen qualitative Methoden, Gender Studies, Popularmusikforschung und Wissenschaftssoziologie.

Jörg Scheller, Dr., lebt als Kunstwissenschaftler, Journalist und Musiker in Bern (CH) und in diversen Schnellzügen. Er studierte Kunstgeschichte, Philosophie, Medienkunst und Anglistik. 2007–2009 war er Stipendiat des DFG-Graduiertenkollegs Bild Körper Medium an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe. Er wurde dort mit einer Dissertation über Arnold Schwarzenegger 2011 promoviert. Nach Anstellungen als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Siegen und am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft wurde er 2012 auf eine Dozentur für Kunstgeschichte und Kulturtheorie an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) berufen, wo er heute mit Marianne Mueller die Vertiefung Fotografie im Bachelor Medien & Kunst leitet. Er forscht zu Körperkultur mit Schwerpunkt Bodybuilding, Ausstellungsgeschichte, Popkultur und Popmusik. 2013 kuratierte er im Auftrag der Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia das offizielle Rahmenprogramm des Schweizer Pavillons (*Salon Suisse*) auf der 55. Biennale von Venedig. Als Journalist publiziert er regelmäßig u. a. in *Die Zeit*, *Süddeutsche Zeitung*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Neue Zürcher Zeitung*, *Stuttgarter Nachrichten*, *frieze d/e*. Seit 2003 ist er Sänger und Bassist des Heavy Metal-Duos Malmzeit, das einen Heavy Metal-Lieferservice betreibt. www.joergscheller.de.

Herbert Schwaab, Dr., Akademischer Rat am Lehrstuhl für Medienwissenschaft an der Universität Regensburg. Promotion mit einer Arbeit zur Filmphilosophie

Stanley Cavells (*Erfahrung des Gewöhnlichen*, erschienen 2010 im LIT Verlag Münster). Forscht, lehrt und publiziert zu Heavy Metal, Populärkultur und Film, Sitcoms, Fernsehen, Filmphilosophie, zur Darstellung von Mediatisierungsprozessen in Fernsehserien und zur Kunst von Menschen mit Autismus. Sprecher der AG Fernsehgeschichte/Television Studies der GfM (zusammen mit Thomas Waitz). Wichtige Veröffentlichung: *Metal Matters*, Münster 2010 (herausgegeben zusammen mit Rolf F. Nohr) und *Unreading Contemporary Television* in: *After the Break. Television Theory Today*, Amsterdam 2013 (herausgegeben von Marijke de Valck und Jan Teurlings).

Britta Sweers, Prof. Dr., ist seit 2009 Professorin für Kulturelle Anthropologie der Musik an der Universität Bern und seit 2013 Direktorin des dortigen Center for Cultural Studies. Von 2001–2003 war sie Hochschulassistentin, von 2003–2009 Juniorprofessorin für Ethnomusikologie und Systematische Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Theater Rostock. Ihre zentralen Forschungsthemen sind Revival und Transformation traditioneller Musiken (im angloamerikanischen Raum und in Nordosteuropa), Musik und Politik sowie angewandte Ethnomusikologie. Publikationen u. a. *Electric Folk in England* (Oxford 2005) sowie das *Polyphonie der Kulturen*-Projekt (Rostock 2006/2008). Sie ist Hauptherausgeberin des *Journal for European Musicology* (http://www.european-musicology.eu; ehemals *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft*).



Manuel Trummer

Sympathy for the Devil?

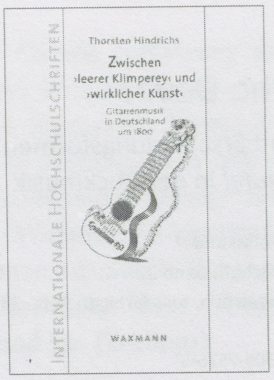
Transformationen und Erscheinungsformen der Traditionsfigur *Teufel* in der Rockmusik

Regensburger Schriften zur Volkskunde/
Vergleichenden Kulturwissenschaft, Band 22
2011, 424 Seiten, br., mit zahlreichen, teils farbigen Abb., 34,90 €
ISBN 978-3-8309-2575-0
E-Book: 31,40 €; ISBN 978-3-8309-7575-5

Am Beispiel der zentralen europäischen Traditionsfigur des Teufels zeichnet diese Studie den fundamentalen Wandel nach, den Satan, Mephisto, Luzifer durch den Transfer in das popkulturelle Medium Rockmusik vollzogen hat. Auf der methodischen Grundlage einer Analyse populärer Medientexte entwickelt sich so eine spannende und materialreiche Geschichte des Diabolischen in der Rockmusik von den „Teufelspakten" des Delta Blues über das Spiel mit populärer Religiosität der Beatles bis zu den satanistischen Black-Metal-Szenen der modernen Heavy-Metal-Kultur.

[Die Studie] trägt erheblich bei zur Fortentwicklung der Standards volkskundlich-kulturwissenschaftlicher Populärkulturforschung. So ist zu hoffen, dass nicht nur Trummers Überlegungen zu Grundfragen moderner Kulturanalyse aufgegriffen werden, sondern auch seine Impulse für eine interdisziplinär anschlussfähige Popforschung, die das Fach ins Zentrum kultureller Gegenwartsprozesse führt.
K. Maase, in: Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde, 2012.

WAXMANN



Thorsten Hindrichs

Zwischen ‚leerer Klimperey' und ‚wirklicher Kunst'

Gitarrenmusik in Deutschland um 1800

2012, 260 Seiten, br., 29,90 €
ISBN 978-3-8309-2718-1
E-Book: 26,99 €; ISBN 978-3-8309-7718-6

Bereits ein kurzer Blick in die einschlägige Literatur verrät, dass es für die Zeit um 1800 offenbar kaum Wesentliches zur Geschichte der Gitarrenmusik in Deutschland zu berichten gibt. Dieser scheinbare ›Geschichtsverlust‹ steht jedoch in deutlichem Widerspruch zu dem, was etliche zeitgenössische Quellen verraten: Nicht nur gab es in jener Zeit Gitarrenmusik in Deutschland, vielmehr wurden vor allem auch die Diskussionen um Gitarrenmusik, die in der Polarität zwischen ›leerer Klimperey‹ und ›wirklicher Kunst‹ anzusiedeln sind, außerordentlich lebhaft geführt. Überdies reflektieren und repräsentieren sie als pars pro toto die Vielfalt der sozialen, kulturellen und ästhetischen Diskurse einer Gesellschaft, die sich in der ›Sattelzeit‹ zwischen französischer Revolution und Wiener Kongress einem massiven Wandel ausgesetzt sah. Vor diesem Hintergrund ist die Studie als eine erste exemplarische ›Kartierung‹ der gitarristischen Landschaft in Deutschland um 1800 zu verstehen.

[...] Hindrichs' zahlreiche Notenbeispiele zeigen, dass es mehr als nur die Spitze eines Eisbergs gibt, soll heißen: Hier sind noch Schätze fürs Repertoire zu heben. Und seine Kommentare [...] sind wunderbar, aufschlussreich und bedenkenswert.
W. Ulrichs in: Akustik Gitarre, 6/2012.

WAXMANN